

کشمیری میں اردو سنسکرت اور پہلی

ڈاکٹر حامدی کا شمشیری

نئی حسیت اور عصری اردو شاعری

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

جموں اینڈ کشمیر کیڈمی آف آرٹس کلچر اینڈ لٹریچر سوسائٹی

۱۹۷۵ء

جملہ حقوق بحق جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی محفوظ ہیں

ڈاکٹر محمد آدی کاشمیری

۱۹۷۴

۵۰۰

جے کے آفیسٹ پریس دہلی

بائے روپے

سکرٹری کلچرل اکیڈمی

مصنف

تاریخ

تعداد

طابع

کاتب

قیمت

ناشر

انتساب

مسعود اور صبا کے نام

چہ تماشا است ز خود رفتہ خویش بودن
صورتِ ما شدہ عکس تو در آئینہ ما

(غالب)

بیتا

دیگر ز ساین خودی مامد انجوی
آوازی از گشتن تار خودیم ما
(فالبه)

ترتیب

۱۱	شمس الرحمن فاروقی	پیش لفظ
۱۷	حرف حرف	دیباچہ
۲۳	موج نگاہ	پہلا باب
۴۳	سرحد ادراک	دوسرا باب
۹۳	دیدہ بے خواب	تیسرا باب
۲۹۹		کتابیات
۳۰۹		اشاریہ

عرضِ ناشر

کارل مارکس سے جب کسی نے قدیم یونانیوں کے تخلیق کردہ ادب کے متعلق پوچھا تھا تو اس نے جواب میں کہا تھا کہ یہ ادب انسان کے کپن کے سہرے سپنوں کی طرح دلاوینہ اور خوبصورت تو ہے لیکن اس سے آج کے قاری کے تمام ذہنی، جالیاتی اور روحانی مطالب پورے نہیں ہو سکتے۔ اس بیان سے یہ نتیجہ مستنبط ہو سکتا ہے کہ مارکس ادب کے کسی ذاتی اور پائیدار معیار کا قائل نہ تھا جو ایک ایسی راستے ہے جس پر کافی بحث و تمحیص ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے جدید اور قدیم (اگر ایسی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے) نفاذ شاید انکار نہیں کر سکتے کہ شعریت اور شعر فہمی کی نئی نئی تاویلات ممکن ہیں، اور اسی لئے کسی بڑے شاعر یا اچھے شعر کی پسندیدگی کے ارکان ایمان الگ الگ زمانوں میں مختلف ہو سکتے ہیں۔ اردو زبان میں جدید حیثیت کی تحریک اس وقت مئی بیس سے پندرہ خرداد وجود کے باوجود ابھی تک تجرباتی دور سے گزر رہی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے شعر گوئی اور شعر فہمی کے معاملے میں کچھ ایسے جالیاتی ردیوں کا پتہ چم پھر بلند کیا ہے جو کوئی فائیں تکنیکی حیثیت سے اگر ہم بالکل ہی نیا قرار نہ بھی دیں، پھر بھی ان کے گہرائی ہونے چہروں کو از سر نو ضرور منور کیا ہے۔ اور اس بات میں بھی مشکل سے کلام ہو سکتا ہے کہ عصر حاضر میں سخن سمجھنا، افرتی اور تازہ کاری کی سرحدیں اردو میں اتنی تحریک کے متاثرین کے ہاتھ وسعت پذیر ہو رہی ہیں۔ میرے کہنے کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ اس رد میں لکھی جانے والی ہر چیز مستند اور شکور ہے۔ ایسا کسی زمانے بلکہ کسی ایک شاعر

چاہے وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو اس کے بارے میں نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ جس وقت اردو زبان میں ترقی پسند تحریک کا طوفانی دھارا آتے گیا تھا اور فضا میں ایک بے کراں سناٹے کا احساس آ جا کر ہونے لگا تھا۔ اس وقت جدید حیدت نے نہ صرف ذوق کا ذائقہ بدل دیا بلکہ ادبی تحریک کے ارتقاء کی ایک جدید لیاقتی ضرورت کو بھی پوری ادبی زیر و بم کے ساتھ پورا کیا۔

لچل اکادمی کی طرف سے یہ کتاب نئے شعری مزاج کے ریگوریشن (ascension) کی حیثیت رکھتی ہے۔ چارے سببہ مطبوعات میں تحقیق، تشریح، تنقید وغیرہ کے کھاتوں میں مختلف سطح کے نمونے نظر آئیں گے۔ لیکن اس کتاب نے نئے شعری رجحانات سے چارے مصافحے کا ایک بالکل امتیازی باب کھول دیا ہے۔ علامتی صاحب کی آراء سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ اور ان کے فیصلے لایا متر و بھی کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ کتاب اردو کی ہم عصر شاعری کے نظارے کے لئے ایک ایسا جھروکہ کھول دیتی ہے جس کی کیفیت ذہن کو ایسا ہی بھرپور شاہدہ بخشتی ہے جیسا جامع مسجد کے میناروں سے دلی شہر کا نظارہ یا ہری پریت کی کستور پنڈی سے سری نگر کا منظر بخشتا ہے۔ مجھے اس امر کا احساس کرتے ہوئے بڑی مسرت ہو رہی ہے کہ اردو میں یہ اس موضوع پر پہلی تفصیلی کتاب ہے اور اس کے علاوہ ہاری ریاست میں مختلف زبانوں کے ادیب اور ادب کے طالب علم بھی اس کو خود اپنی زبانوں کے تناظر میں کافی دل چسپی کا حامل پائیں گے۔

میں اکادمی کی طرف سے اپنے دوست جناب شمس الرحمن فاروقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے اپنی دیگر مصروفیات کے باوجود اس کتاب کا پیش لفظ لکھ کر ہمارا اعتبار بڑھا دیا۔

محمد یوسف ٹینگ
سیکرٹری

شہید گنج سرنگر
۲۷ نومبر ۱۹۶۶ء

پیش لفظ

نئی شاعری مہل ہے۔ نئی شاعری گم راہ ہے۔ گم راہ کن ہے۔ مغرب سے مستعار ہے۔ نقال ہے۔ سماجی شعور سے غاری ہے۔ سیاسی ذمہ داری کی منکر ہے۔ یہ نائل الخطاط ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اس کی زندگی چار دیواری کی چاندنی کے بھی برابر نہ ہوگی۔ جدید شاعر برساتی حشراتِ اللہ میں ہے۔ یہ اپنی موت آپ مر جائیں گے۔ جدید شاعر زبان و بیان سے نادر واقف اور فن کی نزاکتوں سے بے بہرہ ہیں۔ ان بے چاروں نے اول قول بکنے کو ہی شاعری سمجھ لیا ہے۔ یہ قابلِ رحم ہیں۔ یہ سزاوارِ فقر ہیں۔ ہمارے نقادوں کو ایسی باتیں کہتے کم و بیش پندرہ برس ہو رہے ہیں۔ دنیا ان پندرہ برسوں میں کچھ زیادہ تیزی ہی سے بدلتی ہے اور نئی شعریات کی تشکیل، نئے شعری تعین اور عصرِ حاضر سے نئے شعر کے پرستوں کو واضح کرنے کی ہم کے کئی سازل سر بھی ہوئے ہیں۔ کچھ نئے ابعاد بھی سامنے آئے ہیں۔ نکتہ چینی کا ابشار اپنی قوت کھو چکا ہے۔ شعر کا قاری نئی شاعری کو پوری طرح قبول نہیں کر چکا تو کم سے کم اس سے متنفر اور خوف زدہ بھی نہیں ہے، بلکہ اسے تجسس کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ بعض ترقی پسند نقاد و تقدیر و تعین شعر کے لئے اب ایسی زبان استعمال کرنے لگے ہیں جو جدید نقادوں سے متاثر ہے۔ مثلاً اب وہ سماجی معنویت، خود کی معاشرتی ذمہ داری اور سیاسی جوابدہی کے بجائے یا کم سے کم اس کے ساتھ ساتھ استعارہ، پیچیدگی، اظہار اور علامت سازی کا ذکر کرنے لگے ہیں۔ چناں چہ سرور جعفری نے غالب پر اپنے بعض مضامین میں ان معاملات کو فامی اہمیت دی ہے اور ادبی منظر میں یہ تبدیلیاں اور بھی وسیع و عریض ہوتی ہیں۔ اگر نئی شاعری اور نئی شعریات کے

فیکری پس منظر کا مطالعہ زیادہ وضاحت اور تفصیل سے کیا گیا ہوتا۔ تا حال صرف کچھ ہی مستقل کتابیں
 لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے بعض مثلاً رتنی لفظ کا سفر (جیلانی کا مران) شعری لسانیات (انیس ناگی)
 ہندوستان میں نایاب نہیں تو کم باب ہیں۔ پیچیم جنتی کی ناموسی کتاب بیسویں صدی میں جدیدیت
 کی فلسفیانہ بنیادیں ابھی اشاعت کی منتظر رہے۔ اعلیٰ درجے کے مضامین یا مضامین کے مجموعے ضرور
 ملتے ہیں۔ لیکن ہمارے ملک میں ایسی کتاب کا وجود نہ تھا جس میں اگر تمام نہیں تو اکثر مسائل کو یک جا سمجھا
 اور سمجھایا گیا ہو۔ ایسی صورت حال میں حامدی کا تھیری کدہ کتاب ایک بہت بڑے خلا کو بھرنے کی سعی میں
 مشکور ہے۔ حامدی کا تھیری نے اپنی کتاب میں اردو کی جدید شعری صورت حال کو بڑی خوبی سے
 بین الاقوامی صورت حال سے مربوط کر کے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ عصر حاضر کا کوئی معاشرہ نہائی
 یا شاندار یکتائی *SPLENDID ISOLATION* میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ حال ہی جاپانی شاعری کا ایک
 مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں بعض نئے شعرا کی نظمیں اگر اردو میں ترجمہ کر دی جائیں تو محسوس ہو کہ عباس
 انہریہ بلز (کوئل) یا مینہ نیازی یا شہریار کی نظمیں ہیں۔ عادل منصوری نے وجودیت یا سرریزم کا شائع
 نام بھی نہ سنا ہو۔ لیکن وجودیت نے زندگی کے جتنا مسائل کو چھڑا ہے اور سرریزم نے
 جس طرح فکر کے بجائے پیکر کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس کی خوش بو عادل کے کلام میں محسوس
 ہوتی ہے اور مصوٰر پولی کلی *MAUVE & BLUE* کا قول یاد آتا ہے کہ جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے
 تو میری تصویر ممکن ہو جاتی ہے یا پول ایڈار کا یہ جملہ ذہن میں آتا ہے کہ مشابہتیں باہم مربوط نہیں ہیں۔
 بلکہ ایک دوسری سے متقابل و متضاد ہیں۔ ہمارے عہد کی ایک مضمون پہچان یہ ہے کہ کسی
 ایک ملک کی فیکری اب دھوا صرف اس ملک تک محدود نہیں رہ گئی ہے۔ اس صدی کے
 شروع میں جدید مصوری نے جاپانی مصوری، افریقیہ کے قبائلی آرٹ اور قدیم تینولی امریکی سنگ
 تراشی کا اثر قبول کیا۔ شعر کی دنیا میں الیٹ اور لے ٹس نے قدیم ہندوستانی اسماری فیکر، ازبایانڈ
 تے چینی تصورات اور فرانسیسی شعرا نے پروفانسل شاعری کے توسط سے اسلامی روایات کی بازیافت
 کی۔ جو سی پودچی (*PODCHY*) کہتا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ جدیدیت کی پیدائش اور جاپانی مصوری
 - - - - - افریقی سنگ تراشی، رومانسک *ROMANESQUE* مصوری، مشرق بعید کے
 موسیقاروں کے ساز اور تردد و ردوں کی (یعنی پروفانسل) شاعری کی دریافت یا دریافت نو ایک

ہی زمانے اور وقت میں عمل میں آئے۔ ایسی صورت میں ہندوستان میں شرابہذا الزام لگانا کہ وہ مغرب
 کی وجودی فکر یا عہد فکر کے تحت روانہ ہوں سے متاثر ہو کر گویا اپنی روایات سے غدار کی کہ ہے
 بیگانہ مناسب ہوگا۔ جدید شعرا کے اس رویے میں تقلید کو تا دخل نہیں ہے، جتنا فکر کی آہ
 ہوا اسے خود تاثر قبول کرنے کی شاعرانہ جبلت کو ہے۔ اور اگر تقلید کو بھی دخل ہو تو کیا ٹیب ہے۔
 آخر ترقی پسند ترکیب بھی مغربی افکار اور مقدمات کی تقلید کا نتیجہ تھی۔ ورنہ یہ سمجھنا کہ ترقی پسندی وہ
 صحیفہ آسمانی تھا جو سچے ظہیرِ امتدادی رشید جہاں ادا مان کے بعد اختراعِ حسین رائے پوری، اقسامِ حسین اور
 سردار جعفری پر نازل ہوا، خوش افتاد دی اور معصومیت ہو تو ہو۔ لیکن حقیقت پسندی نہیں ہے
 وادی کا تیری کی یہ کتاب اس نکتے کو بہ خوبی واضح کرتی ہے کہ عصرِ حاضر کی نیکری دسائیل یا تار سائیلوں
 سے جو کچھ اردو کے جدید شعرا نے حاصل کیا ہے وہ اندھی تقلید نہیں بلکہ تحقیقی بازیافتی موادانہ تجزیہ
 اور جہلی رد و قبول سے عبارت ہے۔ خود ترقی پسند فکر نے جس طرح بدلتے ہوئے نظریات کا
 اثر قبول کیا ہے اس کی مثال غمزدہ فکر کے سب سے بڑے نمونہ ترقی پسند ادبی مفکر ارنسٹ فشر
 کی کتاب فن کی ضرورت میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جسے فنِ غزل اور موافقوں سب سے
 ترقی پسند فکر کی تاریخ میں وہی اہمیت دی ہے جو ادب کی عمومی نیکری تاریخ میں ارسطو کی بوطیقا
 کو حاصل ہے۔ فشر بتاتے ہیں کہ اگرچہ صحیح ہے کہ ایسے طبقے کے لئے جس کی تقدیر یہ ہے کہ وہ دنیا کو بدل
 ڈالے فن کا اصلی تفاعل کم سازی نہیں بلکہ بصیرت افزائی اور ترکیب عمل ہے۔ لیکن یہ بھی اتنا ہی صحیح
 ہے کہ فن کے وجود سے جو دوری کا بنیادی غمزدہ لپڑی طرٹ غارت نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ اس خفیف
 سے صغیر کے بغیر جو کہ اس کی ادنیٰ اور اصل نظرت کا جزو ہے فنِ فنِ بنیادہ جاتا... فنِ ضروری
 ہوتا کہ انسان دنیا کو پہچان سکے اور اسے بدل سکے۔ لیکن فنِ برس باز وقت کی ذمہ داری بھی ضروری ہے
 جو اس کا جوہر ہے۔ ظاہر ہے کہ ان تصورات کے دائرے دائر اور غلط سے
 ملتے ہیں۔ دائر نے سدا فی فکر کو دو رنگ متاثر کیا اور غلطہ اگرچہ دائر کا نقاد اور نکتہ چیں تھا۔ لیکن
 اسے دائر کی قبلی بصیرت تھی کسی دور کو خاص نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ ہمارا زمانہ آتے آتے فن اور
 اعلیٰ انصاف شغری کے بارے میں رنگ اتنے خوش نہیں رہ گئے ہیں کہ اسے ارنسٹ کی طرح مذہب
 کا بدل سمجھ لیں لیکن غلطہ کی بات آج بھی اتنی ہی درست ہے جتنی کوئی اسی برس پہلے تھی کہ فن

ہم نے ندوی ہے کہ حقیقت ہم کو مار ڈالے۔ اس طرح جدید اشراقی مفکر ارنسٹ فشر سے لے کر نطشہ تک جدید شعریات کا سلسلہ مایہ نوبت ہے اور یہ ممکن نہیں ہے کہ غریب فکر کا ذہن ان انقلابی افکار کا اثر قبول نہ کرے۔

جدید شعریات کے نظریاتی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے کچھ اس طرح

بیروست ہیں کہ انھیں بے آسانی الگ نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں پہلو تہذیبی ہے اور دوسرا تحقیقی۔ تہذیبی

پہلو یہ ہے کہ شعریات میں کیا کام کرتا ہے اور تحقیقی پہلو یہ ہے کہ کس طرح کام کرتا ہے؛ مشرق و مغرب

دونوں میں ارسطو کے زیر اثر پیچھے سوال کا جواب یہ تھا کہ فن حقیقت کی نقل یا ناہیندگی یا شکل بندی

سکتا کرتا ہے۔ اور تحقیقی مسئلے کے بارے میں زمانے کے مفکر اس سے یہی کہہ کر فن دراصل فن کار کا اظہار

ہے۔ دونوں باتیں ایک دوسری کی نفی کرتی ہیں۔ لیکن اس انقلاب کا احساس پہلی بار سہ سہ ہجری زمانے

میں ہوا ہے۔ کیونکہ فن اگر اشیاء کی نقل کرتا ہے تو پھر فن کار کا اپنا اظہار چھ معنی دارد؛ اس تضاد

کو حل کرنے کی کوشش جدید شعراء کو رہیں ہو کی طرح ایک ایسی زبان خلق کرنے کے مسئلے کی طرف لے گئی۔

جس میں الفاظ انلاطوں مفہوم میں باہمی نہ ہوں بلکہ از خود اپنی ترسیل رکھیں۔ یعنی شعرا کہ فن کار کا

اظہار ہے تو پھر وہ اشیاء کی نقل نہیں ہے۔ بلکہ خود ایک شے ہے۔ چنانچہ دیکھئے (PARNASSY)

کے نام اپنے مشہور نظم میں ریتا بولتا ہے: (شعری، ایسی زبان روح سے نکلی گی اور روح کے

واسطے ہوگی۔ وہ سب چیزوں کا مجموعہ اور گل بستہ ہوگی، خوش بوئیں، آوازیں، رنگ وہ

فسک کی کھڑی پرفسک کو معلق کرے گی اور اس میں سے (یعنی) کھینچ نکالے گی۔۔۔۔۔۔) اسی نظم میں

رہیں بولتا ہے کہ پردہ متعجبوں کی طرح دیوتاؤں کی محبوب ترین اور پُر اسرار ترین چیز، یعنی آگ کے

پہرے والے سے تشبیہ دیتا ہے۔ حقیقت کی نقل کے نظریے کا رد نطشہ نے یہ دعویٰ کر کے کیا کہ ہر وہ

چیز جو سوچی جاسکتی ہے، (افہ: (F. J. D. H.)) ہوگی، اسی لئے پول کل (PAUL CLIFFE) کا وہ مشہور

قول جو میں نے ادھر نقل کیا کہ جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے تو تصویر بس ہو جاتی ہے۔ میں دایری

کے اس نظریے کی یاد دلاتا ہے کہ شاعر کا کام دیکھنا ہے "دیکھنا" یعنی جو چیزیں ہم دیکھتے ہیں ان کے

نام بھلا دینا۔ یہ تمام انتہا پسندانہ سرگرمیاں، اسی درجہ سے تھیں اور اب بھی باقی ہیں کہ فن کو نظریہ نقل

سے، زاد کر کے اظہار ذات کے تصور کو مستحکم کرنا ضروری تھا۔

ظاہر ہے کہ میں خود ان نظریات کو اتنا پسند کرتا ہوں۔ لیکن میں ان کو بے حد ضروری نہیں
 جتنا کہ صمیم اور نئی شہادت کی تشکیلات کے لئے ناگزیر سمجھتا ہوں۔ فن زندگی کے احساس سے پیدا ہوتا ہے
 لیکن یہ زندگی کی نقل نہیں ہے، بلکہ اپنی زندگی آپ رکھتا ہے۔ اگر فن کو سراسر زندگی کا تابین بنا دیا جائے
 تو وہی صورت پیش آئے گی جو اکثر پیش آتی رہی ہے۔ یعنی نالی، دھوبی، مہتر، دیکھا، ڈاکٹر کی طرح
 فن کار بھی معاشرے کا ایک کارآمد لیکن بے معنی فرد بن جائے گا۔ پیشہ ور لوگ کارآمد اور ضروری
 اہم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ صاحبِ بعیرت نہیں ہوتے۔ فن کار پیشہ ور لوگوں کی طرح کارآمد
 نہیں ہوتا۔ لیکن صاحبِ بعیرت ہوتا ہے۔ یہ بعیرت اسے تب ہی مل سکتی ہے جب وہ
 خود کو نظریۂ نقل سے پوری طرح نہیں تو بڑی حد تک آزاد کر لے۔

حامدی کا خمیری کی یہ کتاب ان مسائل کو چھیڑتی ہے، کہیں اشارتاً کہیں وضاحتاً۔ تہذیبی
 پس منظر کے دو سر مسائل، یعنی ہمارے دور میں انسان کی بے چارگی اور بے یقینی انسان کی خفاک
 قوت تخریب کی جدید عہد میں بالحدودیت نئی سائنس اور نئی ریاضیات کی عطا کردہ بے بھری اور
 انسان کی بے ماتحتی کا احساس، موت کی واقفیت اور اس کا غیر معمولی قرب نیک و بد میں امتیاز نہ
 کر سکنے اور صحیح لائحہ عمل کا اختیار نہ کر سکنے کا تذبذب، کائنات میں لاتناہی اسرار کا احساس اور
 غلامی نیکر ایک بے نام اضطراب اور خوف، یہ ہمارے عہد کے تہذیبی مظاہر ہیں جن سے
 ہماری شاعری بھی عبارت ہے۔ حامدی کا خمیری نے جدید حیثیت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس لئے
 انہوں نے اس ذہنی نقض کا تفصیلی ذکر کیا ہے، جن میں یہ مظاہر ہیں پھول رہے ہیں۔ لمبوی حیثیت
 سے یہ کتاب نہ صرف جدید اور دہش شاعری بلکہ جدید مذہبی شاعری کی نقاد اور پس منظر کو سمجھنے میں
 بہت کارآمد ہوگی۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات سے ہر شے کو اتفاق ہو، مجھے بھی نہیں ہے
 لیکن ان کی باتیں انہماک اور کثرت کے دروازے داکرتی ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔

شمس الرحمن فاروقی

دیباچہ

حرفِ حرف

ہر عہد میں، لاشعوری محرکات کے ساتھ ساتھ، شعوری سطح پر، تہذیبی، معاشرتی اور فکری مسئلہ شعری حیثیت کو متاثر اور متعین کرتے ہیں، وقت کی رفتار اور عہد بر عہد تبدیلیوں کے نتیجے میں ان مسائل کی اہمیت اور نوعیت میں فرق بھی واقع ہوتا ہے، ہر عہد اپنے تقاضوں کے مطابق عصری شعور کے بعض پہلوؤں اور رجحانات کو نمایاں اہمیت دیتا ہے ان ہی اہم رجحانات کا احساس شاعر کی عصری حیثیت کی تشکیل کرتا ہے چنانچہ ہمارے عہد میں، نئی تبدیلیوں کے پس منظر میں، جو رجحانات اپنی بنیادی اہمیت منوانے میں کامیاب ہوئے ہیں، ان کا احساس نئی حیثیت کی بنیاد فراہم کرتا ہے، زیر نظر کتاب میں نئی حیثیت کے محرکات کی چھان بین اور اس کے مفہوم کو متعین کرنے، اور عصری شاعری میں اس کے مختلف عناصر کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نئی حیثیت کے تعلق سے عصری شاعری کے ان ہی نمونوں کا مطالعہ کیا گیا ہے، جو عصریت سے مادری ہونے کی قوت بھی رکھتے ہیں، یعنی جو تخلیقی آب و تاب رکھتے ہیں

عصریت شعری امکانات کی تحدید نہیں کرتی، اچھی شاعری عصری شعور کی نمائندہ ہونے کے باوجود آنے والے زمانوں میں بھی قابل قبول ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ یہ انسلاکاتی شدت رکھتی ہے، اور اس میں معنی و مفہوم کی نئی نئی جہتیں ابھرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر اور غالب کے بعض شعری تصورات آج بھی طلسمی اثر رکھتے ہیں، آرمی بالڈ میکلیش نے اپنی نظم *Arthropoetica* میں ایک بند میں چاند کے استعارے کی مادہ سے شاعری میں عصریت اور آفاقیت کے باہمی ارتباط کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چاند فضا میں ایک ہی جگہ معلق نظر آنے کے باوجود بلندی کی طرف پرواز کرتا ہے :

A POEM SHOULD BE MOTIONLESS IN TIME
AS THE MOON CLIMBS

ہم عصر شعرا کی شاعری کی تعین قدر، خاص کر جب کہ ان کا تخلیقی سفر جاری ہو، ہر زمانے میں ایک تازک اور دشوار کام سمجھا گیا ہے یہی وجہ ہے کہ معاصر نقادوں نے اس کام میں ہاتھ ڈال کر جان جو کھوں میں ڈالنے کے بجائے عموماً عافیت کوش خاموشی اختیار کی ہے۔ عصر حاضر میں بھی، شاید اسی اندیشے کے پیش نظر، عصری شاعری پر باقاعدگی سے کوئی تنقیدی یا تجزیاتی کام نہیں ہوا ہے۔ اس کمی کا احساس کرتے ہوئے میں نے صلے اور ستائش کی تمنا سے بے پرواہ ہو کر، عصری شاعری کا ایک تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے جرات کی ہے، یہ مطالعہ عصری شاعری کے ان نمونوں پر محیط ہے۔ جو گزشتہ سولہ سترہ برسوں میں منظر عام پر آچکے ہیں،

اگر عمومی حیثیت سے دیکھا جائے تو اردو شاعری میں روایت سے انحراف اور عصریت اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کی شروعات کی نشاندہی میسر آتی اور حلقہٴ ارباب ذوق کے شعراء کی شاعری میں کی جاسکتی ہے۔ لیکن زیر نظر کتاب میں، نئی حیثیت کے مخصوص مفہوم کے پیش نظر معاشرت کی مد بندی کر دی گئی ہے، اور ۱۹۵۵ء یا اس کے آس پاس کے زمانے کو اس کا نقطہ آغاز قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ ۱۹۵۵ء سے جو شعراء اس بات سے قطع نظر کہ ذاتی سطح پر ان کی نظریاتی وابستگی یا تعصبات کیا ہیں، نئی حیثیت کی تخلیقی باز آفرینی میں مصروف رہے ہیں ان کی شاعری کو شامل مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس مطالعے کے ضمن میں جو تنقیدی اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ اس کے تشکیلی عناصر کے بارے میں پہلے باب میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا۔ ہمارے معاشرہ شعراء کا تخلیقی سفر ابھی برابر جاری ہے، ظاہر ہے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے شعری تجربات میں تنوع، گہرائی اور اسرار کی تہہ داری میں وسعت پزیری کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا، یہ بات نئی شاعری کے پیش روؤں کو دیکھ کر اندازہ ہو سکتی ہے، تاہم نوجوان شعراء کے بارے میں اس توقع کا اظہار کرنا زیادہ بر محل ہو گا۔ اسی لئے، زیادہ تفصیلی اور تجزیاتی مطالعہ کے لئے ان کے مقابلے میں چند ایسے شعراء کی شاعری کو لیا گیا ہے، جو عصری حیثیت کے بعض امتیازی پہلوؤں کی زیادہ بھرپور انداز سے نمایندگی کرتے ہیں، اور جن کی تخلیقی رفتار اپنی انتہائی

حدوں کو نہیں پہنچتی ہے، بلکہ اس کی ایک سمت معین ہو چکی ہے۔
 واضح رہے، زیر نظر مطالعے میں، مصری شاعری کے تخلیقی کردار کو
 واضح کرنے کے لئے شعراء کے مقابلے میں شاعری کو زیادہ مرکز توجہ بنایا
 گیا ہے، اور قدم قدم پر بطور مثال وافر اقتباسات درج کئے گئے ہیں۔
 اس سے ایک ضمنی فائدہ یہ ہو گا کہ نئی شاعری کے معترفین کو یہ اندازہ
 لگانے میں دشواری نہ ہوگی کہ مصری شاعری موضوع و ہیئت کے اعتبار
 سے بڑی درخیز ہوئی ہے، اور اب یہ دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کی
 شاعری سے آنکھیں ملانے کی طاقت اور اعتماد پیدا کر چکی ہے۔

شاعری کے محتاط نمونوں کے مطالعے کے عمل میں، میں نے شعر کے کلی
 وجود کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے، اور شعراء کے حالات زندگی سے قطع نظر
 صرف شعر کے الفاظ و ہیئت، اور ان کے اندر چھپے ہوئے معانی کی کھوج
 لگانے کی سعی کی ہے، اس عمل میں شعر کا نثری روپ دینے سے احتراز
 کیا گیا ہے، کیونکہ شعر کا نثری روپ ممکن نہیں، البتہ موضوع کے حدود خال
 کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ دیکھا گیا ہے کہ موضوع تخلیقی
 عمل سے گذرا ہے یا نہیں۔ چونکہ شعر کی تومنیہ و تفسیر کا کوئی قاعدہ مقرر
 نہیں ہو سکتا۔ اور نہ ہی اس کی کوئی معین تشریح ہو سکتی ہے۔ جس طرح
 ریاضی کے کسی سوال کا ایک ہی حل ہوتا ہے، اس لئے بعض نظموں کی
 جو تومنیہ یا تخریہ میں نے کیا ہے، ممکن ہے آپ اس سے متفق نہ ہو یا سیر۔
 تاہم مجھے اس کی ہیئت پر اصرار رہے گا۔ اس لئے کہ وہ میرے ذوقِ شعر
 اور ادراک کا نتیجہ ہے۔

میں رحمان راہی اور نمر یونس ٹینگ کا شکر گزار ہوں، جن سے وقتاً

فوقاً شاعری کے عصری مسائل پر گفتگو کرنے سے ہیر نے روشنی
لی ہے۔

میں آخر میں، ریاستی کھپوں اکیڈمی کے ارباب اختیار، خاص کر اپنے
مشفق سکریٹری جناب محمد یوسف ٹینٹ کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرائض
سمجھتا ہوں۔ جنہوں نے کتاب نو اکادمی کی طرف سے شائع کر کے ادب
نوازی کا ثبوت دیا۔

طول سفر شون چہ پر سی کردیں راہ
چوں گرد فردر بیت صد از جرس ما

(غالب)

حامد ی کاشمیری

۲۵ دسمبر ۱۹۷۳ء

۳۹۶ - جواہر نگر - سری نگر - کشمیر

پہلا باب

موضوع نگاہ

شئیت کے بغیر فن ایک ناممکن وجود
تصور ہے۔ ایک ایسا شاعر جو تفکر سے کام
نہ لے، ناقابل تصور ہے۔ لیکن ایک ایسی نظم
جو محض فکر سے برآمد کی جائے، ہرگز نظم نہیں
ہو سکتی۔
دلہم بہان

ہر عہد کا ادبی شعور، اپنے ماقبیل کے عہد کے اخراجات سے حتی الامکان
نجات حاصل کر کے، اپنے دور کے بدلتے ہوئے حالات سے تشکیں پاتا
ہے۔ اس لئے ہر عہد کی شاعری اپنی خصوصیات کی بنا پر ایک واضح
انفرادی حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ نئی شاعری کی تعبیر و تشریح اور اس
کی ادبی قدر و قیمت کی تعین کے لئے نقد و نظر کے روایتی معیاروں کے
غیر افادی ہونے کے پیش نظر، ایک نئے تنقیدی شعور کی ضرورت ایک
فطری اجسر ہے، واقعہ یہ ہے کہ نئے عہد کے ادبی ردیوں اور تخلیقی مزاج
کی ہر کھ اسی وقت ممکن ہے جب ایک نئی تنقیدی بصیرت کی روشنی پھیل

جائے، جو بدلتے ہوئے حالات میں ناگزیر ہوتی ہے۔ بقول ایلینٹ، ہر فرد کی طرح ہر نسل بھی فن پر تفکیر کے لئے تحسین و تنقید کے اپنے مخصوص درجات و معیار کے آتی ہے۔ ارسطو کی بوطیقا میں آرسٹ کے جمالیاتی پہلوؤں کی نشاندہی کا رویہ اس عہد کے ادبی مزاج اور جمالیاتی مذاق سے مطابقت کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا۔ اور افلاطون کے زمانے کے حکیمانہ اور اخلاقی رویے سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے، اسی طرح سترھویں اور اٹھارویں صدی کی کلاسیکی روایات نے ڈرائیڈن اور جانسن کے اور سکے بند تنقیدی تصورات کو جنم دیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں گوٹ کی بیوگرافی لٹریچر یا نئے کلاسیکی دور کی سخت گیر پابندیوں کے خلاف رد عمل کے طور پر ایک نئے رومانوی عہد کے آزادی پسند اور تخیلی رجحانات کی طرف توجہ دلائی، یہ سلسلہ عہد بہ عہد جاری رہا۔ اس سے بعض صدیوں میں گاہے گاہے اظہار کئے گئے اس خیال کی تسخیر ہوتی ہے کہ تخلیق کے دور میں تنقید پیچھے رہ جاتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ قابل قدر تخلیقی اودار میں تنقید بھی اپنے کام میں لگی رہتی ہے، اردو میں تنقید کے محدود سرمائے کے باوجود مختلف اودار میں، نئے تنقیدی معیار کا فرما رہے ہیں، انیسویں صدی کے وسط کے بعد، ہندوستان پر انگریزی اقتدار مستحکم ہونے کے نتیجے میں جب ایک طرح کے نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوا، تو آزاد اور حالی کی تنقیدوں نے شعری کو تصنع اور مبالغہ کی زنجیروں سے آزاد کرانے، اور اسے سادگی سے ہمکنار کرانے کی مساعی کی ^{۱۹۳۳}سلسلہ کے بعد ایک طرف تاریخی اور مارکسی نظریے کے علمبرداروں مثلاً اختر حسین رائے پوری، سید احتشام حسین ممتاز حسین، دوسرے اردو بھری نے ادب میں معاشرتی عوامل، معاشرتی

ناہمواریوں اور سیاسی انقباض پسند کے عناصر کی تلاش کی، اور ادب کو عصری تقاضوں کے مطابق، اپنے عہد کے تہذیبی حالات کی ترجمانی کا منصب عطا کیا۔ تو دوسری طرف فرائیڈمن نظریے کے تحت میراجی نے اپنے مضامین (جو اس نظم میں کے عنوان کے تحت شائع ہوئے) میں ہمعصر شاعری کے بعض نمونوں میں لاشعوری محرکات کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ تقسیم وطن کے بعد جب خارجی حالات کی رفتار کی ایک سمت متعین ہونے لگی تو ادیبوں اور فنکاروں نے خارج سے داخل کی طرف مراجعت کی، تو تنقید میں تاثراتی، جمالیاتی، نفسیاتی، معاشرتی اور ترکیبی رجحانات نے نشوونما پانا شروع کیا۔ فراق گورکھپوری، کلیم الدین احمد، اختر انصاری، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، رشید احمد صدیقی، حسن عسکری، محمد حسن اور خورشید اسلام اور دوسرے اس سلسلے میں نمایاں اہمیت رکھتے ہیں۔

گزشتہ دس پندرہ برسوں میں جو شعری ادب سامنے آیا ہے وہ اپنی کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے اس قابل ہو گیا ہے کہ اس کی ایک علیحدہ حیثیت تسلیم کی جائے، یعنی اسے ادبی تواریخ میں ایک نئے عہد کی آواز قرار دیا جائے۔ جدید سائنسی عہد میں جب کہ زندگی میں تبدیلیوں کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے، قوموں کی ذہنی اور تہذیبی زندگی میں بدلتے ہوئے حالات کے تحت ٹھہراؤ اور استحکام کی صورت مشکل سے ہی چند برسوں یا زیادہ سے زیادہ ایک رہے تک قائم رہ سکتی ہے، اس لئے قبل اس کے کہ زندگی ہوشیار تبدیلیوں کے ایک نئے اور نادیدہ دور میں قدم رکھے، اور ادبی مزاج دوسرے تبدیلیوں سے ہمکنار ہو، یہ ضروری ہے

کہ اس شعری پیداوار کا سنجیدگی سے جائزہ لیا جائے، جو ہمارے عہد کا عطیہ ہے۔ وہ عہد جس میں ہم سالس لے رہے ہیں، اور جس عہد کا ہم شعور رکھتے ہیں۔

صورت حال یہ ہے کہ عصری شاعری کو پرکھنے کے لئے ابھی تک کوئی اہم تنقید نگار سامنے نہیں آیا ہے اور نہ ہی تفہیم و تجزیے کے دائرے کو وسیع کرنے کے لئے تنقیدی اصول سازی کی طرف توجہ کی گئی ہے۔ عملی اور نظریاتی تنقید سے متعلق اکا دکا مضامین ضرور چھپے ہیں، جو تنقیدی آگہی کے بعض پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں، ان میں آل احمد سرور، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، افتخار جالب، شکیل الرحمان، اختر حسن، انیس ناسی، وزیر آغا، خلیل الرحمن اعظمی، محمود ہاشمی، مغنی تبسم، فضیل جعفری اور وحید اختر کے بعض مضامین اہمیت رکھتے ہیں۔ ایسے ہی مضامین کا ایک مجموعہ جدیدیت کہتے ہیں کے نام سے چھپ چکا ہے، ان مضامین میں مجموعی طور پر پہلے سے طے شدہ کسی نظریے یا مروجہ اسالیب تنقید کے تحت شعری تخلیقات کا جائزہ لینے کے بجائے ان کے داخلی اجزائے ترکیبی، شغفی محرکات، شعوری کیفیات اور عصری حیثیت کے عناصر سے بحث کرنے کا قابل قدر رجحان نمایاں ہے تاہم یہ کوششیں بکھری بکھری سی ہیں، اور بیشتر صورتوں میں نقد و دل کے انفرادی رویوں کی غماز ہیں، جن میں قدر مشترک کے طور پر چند ایسے اساس اور مضبوط تنقیدی اصولوں کی تلاش و شواہد ہے جو تخلیقی ذہن کی کوئی خاص سمت متعین کرنے، اور تفہیم کے کام کو آسان کرنے میں معاون ثابت ہوں۔

سب سے اولین ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے عہد میں تخلیقی ادب کے پس پردہ جو عصری شعور کارفرما ہے اس کا احاطہ کیا جائے اور پھر

خالص ادبی اصولوں کے تحت اس کی تعین قدر کی جائے۔ اس فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نقاد کے لئے لازمی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی اپنے عہد کا عرفان رکھتا ہو۔ اپنے عہد کی اُن تمام بنیادی خصوصیات پر اس کی نظر ہو، جو اس عہد کو ماقبل کے ادوار سے مختلف بناتی ہیں۔ یہ مسئلہ ہے کہ ہمارے عہد میں حیرت انگیز ترقیات اور برق رفت رتبہ بیوں کے نتیجے میں انسانی شعور ماضی کی اطمینان بخش روایات سے علیحدہ ہو کر ایک شدید آشوب کا شکار ہے، یہ ایک نئی صورت حال ہے، جو نہ صرف فنکاروں کے لئے بلکہ نقادوں کے لئے بھی چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے نقاد کو بھی تخلیقی فنکار کے روش بدوش احساساتی اور تجزیاتی سطح پر اس گہرائی کیفیت میں شریک ہونا ہے جس میں جدید معاشرہ گرفتار ہے۔

نئے عہد کی آہی کا عالم کرنے کے لئے دو بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ اول۔ یہ دور نئی تاریخ میں حیرت انگیز اور برق رفتہ مادی، میکانیکی اور سائنسی ترقی کی بدولت اپنی نفسیہ نہیں رکھتا، حقیقی اس رفتار نے ایک ایسی نشوونما کو صورت کو جنم دیا ہے کہ انسان کا صدیوں پرانا ذہنی، نفسیاتی اور معاشرتی ڈھانچہ درہم برہم ہونے لگا ہے، اور وہ غارتی اور داخلی طور پر بے بسی، انتشار، محرومی اور بوجھلاہٹ کا شکار ہو گیا ہے۔ وہ جو اس باغی کے عالم میں اس طوفانی انقلاب کو دیکھ رہا ہے جس میں زندگی کی لائق احترام قدریں، حس و غاشاک کی طرح بہہ رہی ہیں۔

یہ صورت حال مغربی ممالک میں بے پناہ میکانیکی ترقیات کے تحت شدت اختیار کر چکی ہے۔ ایشیائی ممالک میں بھی بڑے بڑے شہروں میں کچھ تو مغربی میکانیکی تہذیب کے زیر اثر، اور کچھ اس وجہ سے کہ وہاں بھی

مادی اور صنعتی ترقی ہو رہی ہے، یہ صورت حال ٹھوس شکل میں ظاہر ہو رہی ہے۔ ہندوستان میں بھی مہاکاوی ہندو مہا کے اثرات سے معاشرے میں صدیوں کی شیرازہ بند قدردان اور روایات میں انقطاع کا عمل جاری ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس عہد میں انسان ذہنی ارتقار کے اس نقطہ شروع پر پہنچ چکا ہے۔ جہاں وہ حیات و کائنات کی تشریح و تعبیر سے متعلق گزشتہ صدیوں کے علوم اور فکر و فلسفہ کی خوش فہمیوں اور خیال طسرازیوں کے جال سے نکل کر، خلاؤں کے سیکراں سناتے ہیں اپنے بے مایہ وجود کی آگہی کا کرب تبیل رہا ہے، خود آگہی کی یہ شدید حالت موجودہ سائنسی تجسس کی پیدہ کردہ ہے، انسان صدیوں کی تہذیبی ملمع کاریوں سے نجات پا کر اپنی فطرت کا تمام تر مہنگیوں کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔

شعور کی یہی تشدد اور کپکس حالت لمحہ موجودہ کے فنکار کی شخصیت کی تشکیل کرتی ہے، اور اس کا انسانی پہلو اسے زمانی پابندیوں سے آزاد کر کے ازلی اور ابدی حیثیت عطا کرتا ہے۔ اس لئے نئے تنقید نگار کو فنکار کے قدم سے قدم ملا کر عصری شعور کے دشت اسراب سے گزرنا ہے تاکہ وہ اس کے تخلیقی سرچشموں کا سراغ لگائے۔ یاد رہے کہ جس قدر اس کے شعور میں شدت ہوگی۔ اسی قدر وہ نئی شاعری کی روح میں اترنے میں کامیاب ہوگا۔

نئے عہد کی پیچیدہ صورت حال نے انسان کی سائیکی میں بے شمار نئی مگر ہی ڈال دی ہیں، اس لئے نئی شاعری کا نفسیاتی کردار۔ جتنا

منایاں اور پچیدہ آج ہے، پہلے کبھی نہ تھا۔ سی۔ ایم، پورائے لکھا ہے۔

جدید شاعر کو، جو نفسیاتی انکشاف کے عہد میں رہتا ہے، اور اپنی ذات میں اٹھنے والی نازک۔ لہجروں کی بڑھتی ہوئی آگہی رکھتا ہے۔ اپنے اسلاف کی نسبت جو سادہ تر اور کم خود آگاہ وقتوں میں رہتے تھے، پوری ہپائی کے اظہار کا دشوار تر کام درپیش ہے۔

گزشتہ ادوار میں چونکہ زندگی میں سادگی، ٹھہراؤ اور اعتدال پایا جاتا تھا۔ اس لئے عام طور پر بیانیہ انداز میں نظریات اور معاشرت کے مختلف موضوعات سے متعلق سادہ اور راست شاعری ہو سکتی تھی، یہ صحیح ہے کہ گاہے گاہے ہماٹ، فاسٹ یا دیوان غالب جیسی دافنی تخلیقات بھی معرض وجود میں آتی تھیں، جو یقیناً نفسیاتی توجہ کی متحمل ہیں۔ اور جن کی نفسیاتی توجہیں کی گئی ہیں تاہم یہ تخلیقات استثنائی کی حیثیت رکھتی ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا موجودہ دور کی پچیدگی بقید المثال ہے، اور یہ ساری پچیدگی فنکار کی تقدیر میں چکی ہے، ظاہر ہے فنکار کی داخلیت پسندی میں شدت پیدا ہوئی ہے، جو یقیناً انتہائی سنگین صورت حال ہے، چنانچہ نئی شاعری کے چند موضوعات مثلاً اعصابی تناؤ، جنسی ٹھن، آزار پسندی، احساس تنہائی، مردم بیزاری، خواہش مرگ، تشدد پرستی

شکست خوردگی، ماضی پرستی، وجودیت اور تبدیلی کی خواہش بلاشبہ بنیادی طور پر انسانی نفسیات کے دائرے میں شامل ہیں، اس لئے نئی تنقید کے لئے نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کے طریقہ کار سے کام لینا نتیجہ خیز اور کارآمد ہوگا۔ ماضی میں افلاطون اور ارسطو کے بعد کورج نے نفسیاتی تنقید سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فرائیڈ کی *The Oyster of the Mind*

Tion of Dreams - (۱۹۰۰ء) کی اشاعت کے بعد مغرب اور

مشرق میں تنقیدی نظریے جس گہرائی سے فرائیڈین تصورات سے متاثر ہوئے، اس سے نفسیاتی تنقید کی افادیت ظاہر ہوتی ہے، چنانچہ ہربٹ ریڈ، کونسل ٹریلنگ، ایڈمنڈ ولسن نے آرٹ کے نفسیاتی محرکات کی تلاش پر زور دیا ہے، اعلیٰ شاعری ہمیشہ لاشعور کے سیہ فوٹوں سے برآمد ہوتی ہے۔ یونگ نے اپنے ایک مقالے *Psychological Literature* میں لکھا ہے :

یہ بات ناقابل انکار ہے کہ شاعر کا نفسیاتی رجحان اس

کی تخلیق کی جڑ اور شاخ میں سرایت کئے ہوئے ہوتا ہے۔

تخلیق فن کا عمل بنیادی طور پر نفسیاتی یا لاشعوری عوامل کا مرکب ہوتا ہے نفسیات نے تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والے تخلیقی ذہن کے عناصر ترکیبی کے تجزیے کا کام انجام دے کر تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں کو بے نقاب کیا ہے، اور آرٹ کے توسط سے انسانی فطرت کے رموز کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں مدد دی ہے۔ لیکن یہ نفسیاتی طریقہ کار آرٹ کی قدر و قیمت کی

تعمین میں مدد نہیں کرتا۔ کیونکہ بقول ہربرٹ ریڈ، ماہرین نفسیات ادبی قدروں سے بے بہرہ ہوتے ہیں، فرائیڈ انسانی نفسیات کی طبی تشخیص سے علاقہ رکھتا تھا، آرٹ کو اس نے بنیادی طور پر ادبی ہوئی جلی خواہشات کے اظہار کی ایک ارفع صورت قرار دیا ہے، ظاہر ہے کہ یہ کام نفسیات کے بجائے ادبی تنقید کے دائرے میں آتا ہے، بہر حال، یہ مسلم ہے کہ فرائیڈین طریقے سے آرٹ کے تخلیقی عمل اور اس کے محرکات کی توضیح میں بہت مدد ملتی ہے، فرائیڈ کے بعد اڈلر اور یونگ نے انسانی نفسیات کے چند دوسرے مخفی گوشوں کو بے نقاب کیا، اڈلر نے عہد طفلی سے ہی خارجی تہذیبی موانعات کی بنا پر جبلت خواہشوں پر روک لگانے کے نتیجے میں احساس کمتری کا کھوج لگایا، جس کا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے، یونگ نے لاشعور کو خون گشتہ آردوں کا گنجینہ کہنے کے بجائے اسے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے پیمائے قرار دیا، جس میں قدیم زمانے سے انسان کے بیش قیمت تجربات حسّی پیکروں کی صورت میں محفوظ ہیں، فنکار لاشعور کے سمندر کی شناسی کر کے ازلی تجربوں کے درخشہوار نکالتا ہے، یونگ نے فرائیڈ کے نظریہ خواب کے آرٹ پر منطبق ہونے سے اس کے مدد و مشغی ہونے کے خطرے کا سدباب کیا، اور اس کی اجتماعی اصل پر روشنی ڈالی، وہ لکھتا ہے۔

ایک انسان کی حیثیت سے اس کی کیفیات مزاج، ارادہ اور ذاتی مقاصد ہوتے ہیں، لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے وہ بلند تر معنوں میں ایک "انسان" ہے۔ وہ "اجتماعی انسان" ہے۔ ایک ایسا انسان جو انسانیت کی نفسیاتی زندگی، اس کے لاشعور کا حامل

ہوتا ہے اور اس کی تشکیل کرتا ہے۔

جدید عہد میں، یاد رہے، شاعری کا وہی حصہ نفسیاتی تجربے کا متحمل ہو سکتا ہے، جو داخلی مزاج رکھتا ہو، اچھی شاعری ہمیشہ داخلی مزاج کی حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے کہ شاعری ایک پر اسرار داخلی تخلیقی عمل کے تحت ہی صورت پذیر ہوتی ہے۔ شعری تجربے کا محرک کچھ بھی ہو — خارجی یا داخلی۔ لیکن تخلیقی مراحل سے گزرتے ہوئے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے، کیونکہ شخصیت کے داخلی عناصر اس میں ایک ترکیبی شکل میں جمع بس جاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ماضی میں شاعری کو خارجی اور داخلی شاعری میں تقسیم کیا جاتا تھا، غزل کو داخلی صنف قرار دیا جاتا تھا، اور رزمیہ شاعری، مثنوی اور قصیدہ کو خارجی شاعری میں شمار کیا جاتا تھا اقبال، جوش، سیاب اور ساغر نظامی کی قومی شاعری کو خارجی شاعری سمجھا جاتا تھا۔ انگریزی میں بیلڈ، ایپک اور نیچر پوسٹری کو خارجی اور لیرک اور سانیٹ کو داخلی شاعری میں شامل کیا جاتا تھا۔ شاعری کی اس اصناف بندی کی جو بھی جوازیت رہی ہو، جدید عہد میں یہ بے معنی ہو کر رہ گئی ہے۔ اس لئے کہ عالمی سطح پر تیز رفتار تبدیلیوں کے تحت، انسان مجلسی اور اجتماعی نظریوں اور عقیدوں سے منحرف ہو کر ذات میں گم ہو رہا ہے۔ اشتراکی ممالک میں، جہاں زندگی ایک اجتماعی منصوبہ بندی کی پابند ہے، عصر حاضر کا حساس فرد، جیسا کہ ڈاکٹر ڈواگو سے ظاہر ہوتا ہے۔ داخلی یا شخصی شدت پسندی سے نا آشنا نہیں ہے

سرمایہ دارانہ ملکوں میں یہ صورت حال تو انتہا کو پہنچ چکی ہے وہاں فرد اجتماعی اداروں سے لا تعلق ہو کر اپنے وجود کی تنہائی اور بے بسی کو شدت سے محسوس کر رہا ہے۔ فرانس کے وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کے ذہنی سفر کا نقطہ آغاز ہی داخلیت پسندی ہے۔ انہوں نے ایسے افراد کا المیہ پیش کیا ہے۔ جو مذہب، تاریخ، تہذیب اور سماجیات کی قدروں سے قریب شکستہ ہو کر ذات کے بحران میں گرفتار ہیں، اجتماعیت سے گریز اور ذات میں سمٹنے کے یہ رجحانات انیسویں صدی کے آخر میں یورپ میں علامت پرستوں مثلاً بودلیر، ملارمے اور بول کے یہاں زیادہ کٹھنسی شکل اختیار کرتے ہیں اور پھر پہلی جنگ عظیم کے بعد نڈرا پاؤنڈ، ہیوم اور ایلٹ کی تخلیقات میں پورے عہد کا مزاج بن جاتے ہیں، ویسٹ لینڈ نہ صرف موجودہ صدی کے تہذیبی ویرانے میں ایک حساس فرد کے درد و کرب کی ایک دلگداز شعری تعبیر ہے بلکہ انیسویں صدی کے اس شعری مزاج سے مراجعت کی ایک مثال بھی ہے جو عام لوگوں کی زبان میں وردس ورثہ کی فطرت نگاری یا شیلی کی انقلاب پسندی یا وکٹوریہ عہد کے مفاہمت پسند رویے سے تشکیں پا چکا تھا۔ یہ شاعری اجتماعی قدروں کے تصور کا ایک وقتاً فوقتاً، بیانیہ اور محض ذہنی آئینہ ہے۔

سوال یہ ہے! شاعر اپنے دیر کے اے دن وقوع پذیر ہونے والے سماجی یا سیاسی حالات سے کیا تعلق رکھتا ہے؟ شاعر بلاشبہ بے حد حساس ہوتا ہے اور ان حالات سے شدید طور پر متاثر ہوتا ہے۔ لیکن صحافت نگاروں یا سیاسی بہروں کے خلاف، ان حالات

کے فوری رد عمل کا اظہار اس کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ عرب اسرائیلی جنگ، وینام کی بیماری، ہندو پاک تصادم، بھونڈی اور احمد آباد کے انسانیت کش واقعات یقیناً ایسے موضوعات ہیں۔ جو شاعر کی شخصیت کو لرزہ بر اندام کر سکتے ہیں لیکن ان موضوعات کا فوری شعری اظہار تخلیقی عمل سے اتنا ہی غیر متعلق ہے جتنا کہ بعض دیگر ملکی معاملات مثلاً بیچ سالہ پلان یا فیملی پلاننگ پر شعر کہنا۔ لیکن جلد بازی میں یہ نتیجہ نکالنا کہ نئی شاعری قومی مسائل سے چشم پوشی کرتی ہے۔ اور منفی رجحانات کی حامل ہے، شعری کردار سے اپنی ناواقفیت کو ظاہر کرنا ہے۔ اس نوع کی تنقید فوری طور پر بعض غلط فہمیوں کو راہ دے سکتی ہے، لیکن یہ زیادہ دیر تک شعری کردار کی اصلیت پر پردہ نہیں ڈال سکتی۔ شاعر معاشرے کا ایک زندہ باشعور اور حساس فرد ہے جہاں کہیں وہ خیر اور انسانیت کی قوتوں اور حسن و جہاں کے تابناک عناصر کو پامال ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، وہ بے چین ہو اٹھتا ہے۔ اور اپنی درد مندی، اضطراب اور احتجاج کا اظہار کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر، گوئٹے اور غالب کی تخلیقات خیر اور شر کے باہمی تصادم میں خیر کی قوتوں کی پامالی کے نتیجے میں نقش قسریادی، بن کر سامنے آتی ہیں، یہ تو بہر حال وہ فنکار ہیں، جن کے مثبت انسانی رویے میں اختلاف یا شبہ کی کوئی گنجائش ہی نہیں، تاہم ایسے نام بھی (مثلاً سوفٹ ہیں، جن کے ذہن و احساس پر کابیت اور قنوطیت حاوی رہی اور جنہیں روشنی کی ایک کرن بھی نظر نہ آئی۔ لیکن غور سے دیکھیے تو ان کے یہاں بھی شعور کے تاریک سمندر میں نور کی ایک موج تہ نشین نظر آئے گی۔

حالیہ برسوں میں نئے شاعروں کے یہاں محرومی یا سیت اور انتشار کا مسلسل اظہار بنیادی طور پر ان کے منفی رجحانات کے بجائے، زندگی ہونے پر تہذیب اور اخلاق سے ان کے ناقابل شکست رشتے، اور اسے برقرار رکھنے کے رجحانات کی نشاندہی کرتا ہے، حق تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک جبر فراموش نوحد ہے۔ جو اس اٹناک صورت حال کا پیہہ کر رہا ہے جس سے نئے شاعر دوچار ہیں، اس صورت حال میں، یوسی اور محرومی کی آواز کو منفی رجحان یا شکست خوردگی یا رجعت پرستی سے منسوب نہیں کیا جاسکتا نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ذاتی ترمیمات اور تعصبات سے بلند ہو کر یہ دیکھے کہ شاعر نے اپنے عہد کے واقعات و حادثات کو پوری آگہی اور دردمندی سے داخلی شمیمیت میں جذب کر لیا ہے، اور ان کی تخلیقی باز آفرینی کی ہے، شاعر جب اس عمل میں کامیاب ہوتا ہے تو اس کے تخلیقی ڈھانچے اور اور خارجی واقعات میں کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہے گی، فنکار کی تخلیق خارجی واقعیت کی تصویر مہونے کے بجائے ایک نئی داخلی واقعیت کو پیش کرتی ہے۔ یہ داخلی واقعیت فالسٹا فنکارانہ واقعیت ہوتی ہے، جو کسی واقعاتی مشابہت کے توسط سے نہیں، بلکہ ایک بے نام طلسمی اثر کے تحت قاری کو متاثر کرتی ہے۔

اس نظریے کی رُو سے شعری تخلیق کی خالص سماجی پس منظر کے تحت قدر و قیمت متعین کرنے کا عمل غیر مفید ہے۔ پچھلے دور میں سماجی پس منظر کی تشریح پر اتنا زور دیا جاتا رہا کہ تخلیق کا ادبی یا جمالیاتی پہلو ثانوی درجہ حاصل کر گیا۔ ہمو، یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ شاعر نے سماجی سیاسی واقعات کو اپنی شاعری میں کس حد تک جگہ دی ہے۔ تنجب کی بات یہ ہے

کہ ایسے واقعات کا محض بیان ہی شاعرانہ حیثیت کو منوانے کے لئے کافی سمجھا جاتا تھا، نئی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری میں سماجی پس منظر یا عصری شعور کے ذکر محض کو غیر ضروری قرار دے۔ اور اس کے بجائے اس کی تخلیقی بازیافت پر زور دے، نئے شعراء میں ایسے شعراء کی تعداد بھی خاصی ہے۔ جو عصری آہی سے متصف ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اور ان کے کلام میں عصری تجربات مثلاً احساس تنہائی کا اظہار بھی ملتا ہے۔ لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت گزشتہ دور کے ایسے شعروں سے بلند قرار نہیں دی جاسکتی جو مزدور، کسان یا صبح و شام پر ایک رونا منظم تہہ کرتے تھے، یا سماجی واقعات کے بارے میں اپنی معنومات کو نظم کرتے تھے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں عصری شعور کی تعمیلی بازیافت نہیں کر پائے ہیں۔

اس لئے نئی تنقید شاعر سے ہرگز یہ مطالبہ نہیں کرتی کہ وہ اپنی نظم کو سیاسی واقعات کی کھتونی بنائے۔ اس کے برعکس وہ برابر اس امر پر زور دیتی ہے کہ آرٹ بہر حال حقیقت سے گریز کا عمل ہے۔ شعری تجربہ داخلی شخصیت کی سایہ آلود فضا میں انتہائی پراسرار طریقے سے جذبہ، احساس حیات اور وجدان کے ناقابل فہم ترکیبی عرصے کے نتیجے میں اپنی خارجی ہیئت کی صورت گری کرتا ہے، یہ حد درجہ غیر معروضی، متناقض اور مبہم ہوتا ہے، اور بنیادی طور پر استعاراتی، علامتی اور آرکٹائپیل کردار رکھتا ہے۔ یہ کئی مشابہتوں اور معائرتوں کو ایک وحدت میں تشکیل کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ تو خیالی اور منطقی انداز سے لا تعلق ہوگا۔ جو نثر کی خصوصیت ہو تو ہو لیکن شعر سے اس کا کوئی عرقہ نہیں، نئی حیثیت کی شعری بازیافت

کے لئے شاعر کو لامحالہ ایک ایسے پیرایہ اظہار کی تخلیق کرنا پڑتی ہے، جو نہ صرف اس کے محتاجات اہماد کو گرفت میں لائے، بلکہ جو اس کا تخلیقی اظہار ہو۔ ظاہر ہے یہ پیرایہ اظہار روایتی لفظ و بیان کی دیواروں کو منہدم کر کے تجربہ پسندی کی نئی راہیں کھول دے گا، شعر کی خارجی ہیئت کی تشکیل کا انحصار شاعر کے داخلی تجربے کی نوعیت پر ہوتا ہے، پس داخلی تجربے میں جتنی پیچیدگی اور شدت ہوگی۔ اظہار میں اتنی ہی پیچیدگی اور مشکل پسندی ہوگی۔ غالب کے داخلی تجربات کی تہہ داری اور پیچیدگی اُن کے اسلوب کی مشکل پسندی اور ابہام پر دال ہے۔ لیکن حالی جن کا ذہن سادہ تھا۔ عام فہم اور سیدھے سادے اسلوب کے مالک ہے ایلٹ نے جدید شاعری کی پیچیدگی اور ابہام کو ناگزیر قرار دیا ہے کیونکہ ہماری تہذیب زیادہ تنوع اور پیچیدگی پر محیط ہے؟ ایلٹ سے پہلے سمبالزم، میٹرم، ایکسپریشنزم اور سیریلزم کے علمبرداروں نے اسلوب کی پیچیدگی کو تجربے کی پیچیدگی قرار دیا ہے۔

نئی شعری تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی کا الگ الگ تجزیہ کرنا بھی شاید درست نہ ہو۔ کیونکہ اس میں تجربے کو شعوری طور پر کسی طے شدہ ہیئت یا پیکر میں ڈھالنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا یہاں پیکر یا علامت تجربے کا جز ہی نہیں، بلکہ خود تجربہ ہے۔ اس لئے تجربے کو کئی حیثیت سے زیر بحث لایا جائے گا۔ شاعر کو تجربے کے مؤثر اظہار کے لئے مروجہ روایتی میڈیم سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ الفاظ محض کثرت استعمال سے سرسودہ اور بے معنی نہیں ہوتے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ وقت گزر چکا ہے، اور ان میں نئے تجربات کی کردار

کی دانش کی صلاحیت باقی نہیں رہی ہے۔ پوپ اور ڈرائیڈن کا پوٹشک ڈکشن رومانوی شعرا مثلاً ورڈس ورثہ کے لئے بیکار ہو گیا۔ لکھنوی شعرا کے الفاظ اور محاورے آزاد اور حالی کے لئے کھوٹ سکے ثابت ہوئے اسی طرح نئے شاعروں کے لئے اقبال۔ جوش، سردار جفری اور فیض کے الفاظ کو کام میں لانے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخلیق کے بجائے محض نقالی کرتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ روایتی اصناف کو جدید شعری تجربہ کے لئے وسیلہ اظہار بنانے کا عمل مصنوعی اور غیر فطری ہو گا عام طور پر یہاں جاتا ہے کہ روایتی اصناف میں وہی صنفیں (مثلاً قصیدہ) فرسودہ ہو جاتی ہیں جو تخلیقی امکانات سے محروم ہو گئی ہوں۔ غزل جیسی پرانی صنف کے بارے میں حالی اور کلیم الدین احمد کی مخالفانہ تنقیدوں کے باوجود کئی نئے نقادوں کا رویہ سر پرستانہ رہا ہے، دلیل یہ وہی جاتی ہے کہ نئی غزل نئی امیجری اور نئے الفاظ سے اپنی حیثیت کی تشکیل کرتی ہے، لیکن تجربے اور حیثیت کے باہمی تعلق کی ناگزیریت کو ذہن میں رکھ کر ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نیا شعری تجربہ جو عصر حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی بحران کا زائیدہ ہے، ایک نئے تہ، متوازن، ہم آہنگ، یک بحر اور ردیف و قافیہ سے آراستہ صنف سے مطابقت پیدا کر سکتا ہے؟ لامحالہ غزل کی مجموعی حیثیت کو تسلیم کرنے کے بجائے اس کے ہر شعر کو ایک علیحدہ اور خود مکتبی وجود قرار دینا پڑے گا۔

ہر نئے دور کی شاعری روایتی نظریہ رکھنے والوں کو حیرت اور پریشانی میں ڈال دیتی ہے اور وہ تفہیم کے مسئلے کھرا کرتے ہیں، بلکہ

شاعری میں ابداع کا مسند ان ہی حضرات کا پیدا کیا ہوا ہے جن کے ذوق کی تربیت پرانے شعری نمونوں اور تنقید کی معیاروں کے زیر اثر ہوئی ہے یہ لوگ آرٹ کو حقیقی زندگی سے براد راست منسک کرنے کے روادار رہتے ہیں، اور اس کے غیر حقیقی اور غیر استدلالی کردار سے ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ تاہم کہ مسند اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاسکتا، جب تک باشعور قارئین کی تعداد گھٹے گھٹے صفر نہیں رہ جاتی، لیکن جب تک انسانی ذہن کی مہذب عہد ارتقائی رفتار قائم رہے گی۔ شاعری کو سمجھنے والے خواہ وہ شاعر ہی کیوں نہ ہوں بھی پیدا ہوتے رہیں گے یہی وہ لوگ ہونگے جو پتھروں کے شہر میں نازک حیثیت کے حامل ہوں گے۔

نیا شاعر شعر کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے تخلیق کرتا ہے۔ گرد و پیش کی دنیا سے وابستہ ایک خلاق شخصیت سے خلق ہونے کے وجود شعری تخلیق اپنی گرد و پیش کی دنیا سے قطعی مختلف ہوتی ہے۔ یہ یا ایک نئی کائنات ہے جو تخلیق ہوئی ہے۔ اس کو دریافت شدہ خرمتار کائنات کو پہلے سے موجودہ کائنات سے واضح زمانی یا مکانی رشتوں کی تلاش کرنا سحر نامشکور ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ

Graham Hough کے لفظوں میں "نہم سے پیچھے

بہٹ کر اس کے تخلیق کار کا منہ کرنا غیر متعلق یا ناجائز یا دونوں قرار دیا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعری تخلیق کو شاعر کی آپ بیتی کہنا یا سمجھنا اس کی تعین قدر میں گمراہی کا باعث ہو سکتا ہے اس امر کی طرف ایلپیٹ نے بعض رومانوی شعراء مثلاً شیلی کا حوالہ دیتے ہوئے، شاعری

میں کسی کے ذاتی دکھ درد یا خوشی کے اظہار کو غیر شاعرانہ فعل قرار دیا ہے
 اسی لئے انہوں نے - *Tradition and Individual* -
Talent - میں آرٹ کے غیر شخصیتی کردار پر زور دیا۔ فنی تخلیق
 اپنی آزاد، خود مختار اور خود مکتفی حیثیت پر اصرار کرتی ہے، اور ایک آزاد
 مطالعے، تشویص اور تنقید کا مطالعہ کرتی ہے، طریقہ یہ ہے کہ نقاد، فنی تخلیق
 کے الفاظ، استعاروں، علامتوں اور موسیقیانہ عنصر جن سے خارجی ہیئت
 متشکل ہوتی ہے، پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کرے، اور لفظوں کی امکانی شدت
 اور انسداداتی امکانات سے مفہیم کی سایہ آلود تہوں میں اترنے کی کوشش
 کرے، ہو سکتا ہے کہ اس کے خالق کے ذاتی یا معاشرتی حالات، اس کے
 دئے ہوئے خواہش یا ڈائری کے اوراق، اس کے محرکات کی توضیح، اور
 اس کی تفہیم میں آسانی پیدا کریں لیکن ان *and* کی حیثیت بہر حال
 ضمنی ہوگی۔ اصل حیثیت تو شعری تخلیق کو حاصل ہے، جو اپنے داخلی شعری
 اصولوں کی پابندی کرتے ہوئے منصفہ شہور پر آتی ہے، اس کے الفاظ اور
 صرف الفاظ ہی امکانی انسدادات سے قاری کو تخیل کی پراسرار دنیا میں
 لے جاتے ہیں۔ ایک نیم روشن، نیم تاریک فضا، جہاں سرسراہٹے سائے
 اپنی بے نام سرگوشیوں سے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں اور
 قاری کے احساس میں رد عمل کے کئی سلسلے حرکت میں آ جاتے ہیں، شاعر
 کو وہ واضح خیال پیش نہیں کرتا یا بقول رچرڈس "شعر سے کون علم حاصل
 نہیں ہوتا" پھر بھی یہ ہماری شخصیت کو ایک پراسرار طریقے سے متاثر کر کے
 اجنبی حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے۔ ظاہر ہے شعری تخلیق کے الفاظ روزمرہ
 زبان میں یا نثر میں استعمال ہونے والے الفاظ یا لغات کے الفاظ کی مانند

جامد اور استدلالی مفہامیم کے پابند نہیں ہوتے۔

یہ تجسذ یا قی مطالعہ لذت اور بہت مدت تک شخصی تعصبات، ترجیحات اور انحرافات کو تخلیق پر لادنے سے روکتا ہے، اور تخلیق کے پوشیدہ اور ہتھور ہتھ اسرار کی بازیافت کے تجسس خیز عمل میں اس کی ناقدانہ سیئت کو تقویت دیتا ہے۔ اگر نقاد اقبال کے یہاں محض اسلامی فکر یا فین کے کلام میں اشتر کی رجائیت کو ترجیحی انداز میں پیش کرے تو یاد رکھنا چاہئے کہ وہ اپنے نقطہ ریاست یا معتقدات کو اچھلنے کا خواہش مند ہے۔

اس تنقیدی اسلوب کے بارے میں، بعض لوگوں کے اس اعتراض میں کہ تجربہ نریاتی کردار کی بنا پر یہ تعین قدر میں معاون نہیں ہو سکتا کوئی وزن باقی نہیں رہتا۔ جب ہم تنقیدی عمل کے تخلیقی امکانات کو نظر میں رکھتے ہیں۔ نقاد اعلیٰ ادب کا نہ صرف رچا ہوا شعور رکھتا ہے، بلکہ اس کی پرکھ کی صلاحیتوں سے بھی مستفہ ہوتا ہے۔ یہ ادب دان کا گہائی اور ہتھ داری رکھتا ہے، دنیا نقاد شری تخلیق کی ساری آلود ہتھ داریوں میں اتر کر اس کی قدر و قیمت سے بھی واقف ہو جاتا ہے۔ اور دوسروں کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے، یہ صحیح ہے کہ وہ "پیش نظر تخلیق، پر اپنی ساری توجہ مرکوز کرتا ہے، لیکن بعض سورتوں میں، اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے کہ زبان بھی ایک تاریخی روایت کا دور جہ رکھتی ہے وہ الفاظ کے تاریخی، دیومالائی یا معاشرتی پس منظر کی واقفیت کو غیر ضروری نہ نہہی کرتا۔ اس ضمن میں ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے، جو الفاظ کے وسیع تاریخی، مذہبی، اساطیری اور تمدنی پس منظر کی معلومات کی

واقعیت کا اقتضا کرتی ہے۔ اس صورت میں، بہر حال، اگر تقدیر کے
 اس رجحان کی سرحدیں کچھ اور رجحانات مثلاً سماجی یا تاریخی رجحانات
 سے جا ملتی ہیں۔ تو کسی ترود یا تامل کی بات نہیں۔ کیونکہ ان کی حیثیت
 ثانوی ہوگی۔ اور بنیادی حیثیت تو ان ادبی اصولوں کو حاصل رہے گی
 جو شعری تخلیق میں منو کرتے ہیں۔ اور اس کی تعین قدر کا معیار فراہم
 کرتے ہیں۔

دوسرا باب

سرحد اور اک

اور جب میں نے اپنے آپ کو پی لیا

اور زلزلوں نے ہلایا —

میری پہلی تولد شدہ سرزمین کو

میں جاگ اٹھی، تو بیٹا تھی۔

انگ بوہگ بانہ مان۔

ہر عہد کے خارجی حالات و واقعات فنکار کے ذہنی اور نفسیاتی
عوامل کی تعمیر و تہذیب کر کے اس کی شخصیت میں ایک منفرد حسی ادراک
کی تشکیل کرتے ہیں، فنکار اس حسی ادراک کے مطابق اپنے شخصی رد عمل
اور ذہنی ردیوں کو متعین کرتا ہے۔ یہی خاصیت مستحکم ہو کر اس کی
انفرادیت کی ضامن ہو جاتی ہے، اور اسے دوسرے فنکاروں سے مختلف
بنادیتی ہے۔ انفرادیت کا یہ شعور فنکاروں میں بہت گہرا ہوتا ہے۔ یہ
شعور انہیں ماحول کی جبریت سے آزاد کر کے افعال، حرکی اور توانا
قوت میں تبدیلی کرتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ اگر وہ انفرادیت کا اتنا

گہرا اور قوی شعور نہ رکھتے تو نہ صرف وہ ماحول یا حالات کے اثرات کی صحافتی ترسیل کا ایک خود کار آلہ بن کر رہ جاتے بلکہ فن کے تنوع کے امکانات بھی تاریک ہو جاتے، فنکار ماحول سے لامحالہ متاثر ہو جاتا ہے، لیکن وہ ماحول سے مطابقت، مغائرت یا مراجعت کرنے میں اپنی آزادی کو قائم رکھ سکتا ہے۔

پہلے دور میں فنکاروں نے انفرادی رویوں کو برقرار رکھنے کے باوجود اس دور کے چند بنیادی یا حادق رجحانات کی عکاسی کی ہے۔ اور ماقبل کے عہد کے رجحانات سے انحراف کیا ہے۔ اس نظری عمل سے تقریری اعتبار میں یہ آسانی پیدا ہوئی ہے کہ ہم مختلف ادوار کا ان کی بنیادی خصوصیات، اور رجحانات کے تناظر میں الگ الگ یا آہستہ انداز میں محاکمہ کر سکتے ہیں اور کسی خاص دور کے شاعرانہ ذہن کو اس دور کے پس منظر میں بھی سمجھ سکتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس حوالہ کے شعور کی برتاؤ کو ہی متعین نہیں کرتا، بلکہ اس کے شعوری مہمات کی حد بندی کرتے ہیں جن اہم اسے ادا کرتا ہے۔ ایک متناقض صورت حال یہ ہے کہ اس کے انفرادی عمل اور رد عمل میں بنیادی تبدیلی واقع ہوئے بغیر ہی اس کے عمل اور رد عمل کے سلسلے غیر محسوس طریقے سے ماحول کے اثرات سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ دراصل ماحول اور انفرادیت کی دو متضاد قوتوں کے اعلیٰ سطح پر تعاملات شخصیت انسانی سے آہستہ کی تخلیق ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ سولہویں صدی میں شیکسپیر اور سبب ان کے مختلف شعری رداء کے باوجود ان کی تحریروں میں اس تبدیلی کی ذمہ داری اور مندرجہ ذیل قدر مشترک

کی حیثیت رکھتی ہے، اسی طرح روحانوی عہد میں ورڈس دور،
مشبہ، کیٹس اور بائرن طبی اور انفرادی حقائق کے باوصف،
اپنے عہد کے روحانوی رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں۔

فنکار کا ذہن اتنا بالیدہ، توانا اور دور رس ہوتا ہے کہ فرد

پیش کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر محیط ہوتا ہے عہد کی بنیادی

سمپائیوں کا شعور حاصل کرتا ہے، بعینہ موجودہ دور کی شاعری میں، فنکار

حیثیت کے مختلف پہلوؤں کی جلوہ گری ایک قدرتی امر ہے، ان

پہلوؤں یا خصوصیات کی چھان بین اور ان کی تعین قدر کرنے سے

قبل یہ ضروری ہے کہ زندگی کی جو نظام ہمہ گیر ایک رد عمل

کے طور پر پیدا ہو کر ان کو اپنی اور گرد و پیش کی آگاہی عطا کرتی

ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ ان سوال کے جواب کے لئے

انسانی ذہن کی ماہیت، ساخت اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے کی

ضرورت ہے، مختصراً یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ ذہن ٹھوس شکل نہیں

رکھتا ہے۔ (مذہب بلاشبہ ایک ٹھوس مادے سے عبارت ہے) حالانکہ

ہم ٹھوس مادے کی ایک شکل ہے۔ ہم اور ذہن کی ماہیت کے اس

تضاد کے باوصف دونوں کے باہمی رشتے اور عمل اور رد عمل

کے طریق کار پر ایک نظر ڈالنا مفید مطلب ہو گا۔ انیسویں صدی

سے مادی تئری کے سرورس پانے پر ہم اور ذہن کی مادی عمل پر

دور دیا جانے لگا اور دونوں کے تعلق کو تسلیم کیا جانے لگا۔ ہم

ذہن دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک

دوسرے سے اثر پذیر بھی، کوئی بھی جسمانی حالت ذہن پر اثر ڈالتی

میں ایک ایسی چیز ہے جو کہ ذہن کی حیثیت کا ایک حصہ ہے اور اس کی

ہے، مثلاً کسی نشہ آور چیز کے استعمال سے ذہنی حالت میں تغیر رونما ہوتا ہے۔ اور خارجی حقیقت کی قلب ماہریت ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً ایک انسان کے بجائے دو نظر آتے ہیں۔ گویا ذہن میں مختلف خیالات خلق ہوتے ہیں۔ یہ ذہنی وقوع ہے۔ جنہیں حواس سے پہچانا نہیں جاسکتا۔ لیکن جو شعوری طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح ذہن بھی جسم پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً کوئی ڈراؤنا خواب یا خوف جسم پر تشیع کی کیفیت طاری کر سکتا ہے، اور چہرے کا رنگ فق ہو جاتا ہے۔ جسم اور ذہن ایک دوسرے پر لاتعداد طریقوں سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ جسم کے ساتھ ذہن کے اس ناقابل شکست رشتے کی توثیق سے ذہن کی پراسراریت کی کھوج لگانے میں آسانی ہوئی ہے۔ پرانے زمانے میں ذہن و شعور کے بارے میں قدیم الہامی اور مذہبی تصورات کی شکست نے اس کام کو زیادہ آسان بنا دیا ہے۔ سائنسی تلاش و تحقیق نے مادہ اور اس کے متنوع مظاہر کی اہمیت کو واضح کیا۔ ذہن کو مادے کی ایک شکل قرار دے کر یہ منطقی نتیجہ نکالنا سہل ہو گیا کہ مادے کی یہ شکل صدیوں کی ارتقائی سفر کے بعد مؤثر، متشدد اور کمپلکس صورت اختیار کر گئی ہے، اور ایک ایسا وقت بھی آیا جب یہ اپنی آگہی پیدا کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت سے متصف ہو گئی، یعنی انسان خود اپنی ذہنی کیفیات سے آگاہ ہو گیا۔ چنانچہ مادے کی یہی آگہی شعور کہلاتی ہے۔

شعور کی ساخت اور پیدائش اور اس کے طریق کار کو کئی سطحوں پہچانا جاسکتا ہے۔ سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ اس کے حیاتیاتی

عوامل کیا ہیں، ہمارے جسم کے حسی اعضاء میں سے کوئی عضو کسی خارجی واقعے سے متاثر ہوتا ہے، اور اس میں تاثر کو برقی مقناطیس کی لہروں کی صورت میں اعصاب کے ذریعے مختلف ارسال کرتا ہے، مغز اس میں فوری رد عمل کے طور پر مزید تبدیلیاں کر کے اسے رنگوں، آوازوں، ذائقوں اور خوشبوؤں یا حیرت، غصہ، غم و عصب اور محبت کے جذبات کی صورت میں دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے۔ سر جیمز جینز نے لکھا ہے کہ اس عمل سے باری باری تاثرات اور خیالات خلق ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر انسان کی انگلیاں دھتے کوئلے سے چھو جائیں تو جلن کا فوری احساس، اعصاب کے ذریعے مغز تک پہنچتا ہے۔ اور مغز کے نازک اور پیچیدہ اعصاب میں ایک قسم کا انتشار پیدا کرتا ہے، یہ انتشار شعور کی کیفیت کو جنم دیتا ہے جس سے آدمی محسوس کرتا ہے کہ اُس نے آگ کو چھو لیا ہے اور جلن کا یہ احساس ایک ذہنی رد عمل کا باعث بنتا ہے۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خارجی حالات انسانی جسم اور جسم کی حسی قوتوں پر اثر انداز ہو کر انسانی شعور کو متعین کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں، یہ بات شعور کی سماجی اصل کو بھی واضح کرتی ہے۔ انسان عہد طفولیت سے ہی دوسرے انسانوں کے اعمال اور جذبات کے مظاہر سے متاثر ہوتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ تارک کے حالات کی نوعیت بھی انسانی شعور کی سمالت کا تعین کرتی ہے، اگر تارک حشرات مشدد اور انقلاب آفریں

ہیں۔ ذہنی شعور بھی سچے سیدھے نفس کا عامل ہوتا ہے، تاہم جدید نفسیاتی تحقیقات کے مطابق یہ نظریہ حتمی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس سے ذہن کی حد بندی ہوتی ہے۔ یعنی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ذہن اپنی اصل اور بنیادی حالت کا پابند ہوتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ فرائیڈ اور یونگ نے تخلیقی ذہن کو شعور کی حد بندیوں سے آزاد کر کے اسے لاشعور کی تائید اور سیکس اور سنیوئل سے ہمکنار دیکھا ہے۔

فرائیڈ نے خاص طور پر ذہن کی ساخت اور اس کے طرز عمل کو اپنے مطالعے اور تحقیق کا موضوع بنایا۔ اس نے انکشاف کیا کہ شعور ذہن کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے، جو بنیادی طور پر انسان کے طرز عمل اور طرز فکر کو متعین کرتا ہے۔ یہ اصلیت یہ ہے کہ انسان کے طرز عمل کو جہاں شعور محکات متعین کرتے ہیں۔ لاشعور کی محکات کا بنیاد اس میں بڑا دخل رہتا ہے۔ فرائیڈ نے واضح کیا ہے کہ شعور اور لاشعور ذہنی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں۔ اور یہ دونوں پہلو بنیادی جبلتوں کے اظہار کے وسیلے ہیں۔ اس نے ایڈ، ایگو اور سپرایگو کی اصطلاحوں سے ذہن کی کارکردگی پر روشنی ڈالی ہے۔ ایڈ لاشعور کی قوت ہے، جو قدیم الاصل وحشی اور طاقت ور ہے۔ اور بنیادی جبلتوں کی منظر ہے یہ ان تمام تہذیبی اور معاشرتی اصولوں اور ضابطوں سے لاتعلقی ہے۔ جو شعور کی تشکیل کرتے ہیں اور انسان کی سماجی حیثیت کے ضامن ہوتے ہیں یہ انسانی قدرتوں سے بھی یکسر بے گناہ ہوتی ہے اور صرف جبلتوں کی انکیت کے لئے بے چین رہتی ہے۔ ایڈ یعنی لاشعور کا ادبیری حصہ جو خارجی دنیا کے واقعات کے رد قبول کی صلاحیت رکھتا ہے اور کھلاتا ہے۔

ایغو خارجی دنیا اور ایڈ کے درمیان مفاہمت پیدا کرنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ ایڈ کے سرکش جذبات کی تہذیب کرتا ہے۔ تاکہ شخصیت کو منتشر یا تباہ ہونے سے بچایا جاسکے۔ اور خارجی حقیقت سے اس کا تعلق بق پیدا ہو سکے اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ بینک جلتی اپنی تسکین کا راستہ تلاش کرتے ہوئے جب شعوری عمل سے قلب ماہیت کی منزل سے گزرتی ہیں۔ تو شعور یا فکر کی تخلیق ہوتی ہے۔

جہاں تک سپر ایغو کا تعلق ہے، یہ ان سماجی اور تہذیبی قوتوں کا نمائندہ ہے، جو شعور کو رباؤ کا احساس دلاتی ہیں۔ فوق الانا میں پدی اثرات (مثلاً ایڈس، کمپلکس) بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ جو لا شعور کا حصہ بن جاتے ہیں، پس فرائیڈس نظریے کے تحت، شعور کے مقابلے میں لا شعور محرکات زیادہ موثر انداز سے انسان کے طرز فکر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

یونگ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے لا شعور کی خدائی اور ہمہ گیریت پر روشنی ڈالی۔ اس کا خیال ہے کہ شعور سی عوامل بھی دراصل، لا شعوری محرکات کا اظہار ہیں۔ لکھتا ہے۔

» انسان کے دیکھنے، سوچنے، محسوس کرنے۔

یاد رکھنے، تصفیہ کرنے اور عمل کرنے کی صلاحیت لا شعوری نوعیت کی ہے؛

شعور کی محدودیت اور لا شعور کی بیکرانی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے۔

» اگر یہ تصور کیا جائے کہ ذہنی اعمال اور مافیہ

ایک شبگوں لینڈ اسکیپ کے مانند ہے جس پر سبز
لائٹ کی روشنی کھیل رہی ہے تو جو حصہ مشاہدے کی
روشنی میں آتا ہے، شعور ہے، جو حصہ تاریکی میں ہے۔
لا شعور ہے جو بہر حال زندہ اور پراثر ہے۔

یونگ نے انکشاف کیا کہ لا شعور اجتماعی اور نسلی خصائص کی نمائندگی
کرتا ہے۔ اس میں قدیم اور عالمگیر تجربات آر کی ٹائپ کی صورت
میں محفوظ رہتے ہیں، آر کی ٹائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ہربرٹسپینڈ
نے لکھا ہے :

یہ سمجھنا ضروری ہے کہ آر کی ٹائپ کوئی ریڈی میٹ
پیکر نہیں۔ یہ البتہ مخصوص نوع کے پیکروں کے بننے کا
ایک موروثی میلان یا رجحان ہے۔

ہربرٹسپینڈ کی اس توضیح سے ظاہر ہوتا ہے کہ آر کی ٹائپ بنے
بنائے قالبوں کی صورت میں لا شعور میں موجود نہیں ہوتے۔ جیسا کہ بعض
لوگ خیال کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو چند ہی آر کی ٹائپ مثلاً سایہ ماں
گھوڑا، انسانی پیکر (Anima) مردانہ پیکر (Animus)
اور جادوئی دائرہ (جن کا ذکر یونگ نے کیا ہے) میں انسانی تجربات اور
تخلیقات کو سمٹ جاتا چاہیے تھا۔ جو ناممکن ہے، دراصل یونگ کی مراد یہ

ہے، کہ لاشعور میں مخصوص عالمگیر رجحانات خفت یا بیدار ہوتے ہیں
مخصوص تصویروں یا خیالات نہیں۔ اور یہ رجحانات مختلف اذوار میں
مختلف تہذیبیں اور معاشرتی حالات کے تحت متنوع رنگوں میں شکل
پذیر ہوتے ہیں۔

تاہم عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور بھی روبہ ترقی ہوتا ہے معاشرتی
سطح پر تعلیم، تہذیب اور تمدن کی قدروں سے اس کی تہذیب و تشکیلات
ہوتی ہے۔ گویا ماحول اور حالات شعور کی ترقی اور پھیلاؤ میں اہم کردار
کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ذہین بچے کی مناسب تمدنی اور تعلیمی حالات
کی عدم موجودگی میں شعور سی نشوونما رک جاتی ہے۔ وہ کنہ ذہن تو نہیں
ہو جاتا۔ البتہ عقل و فہم سے زیادہ جہلتوں کے زیر اثر زندہ رہتا ہے
اس بحث کا انچوڑ یہ ہے کہ انسانی شعور ایک ہمہ گیر قوت ہے۔ روشنی
کا ہار، جو نہ صرف اپنے وجود کو روشن کرتا ہے، بلکہ عصری حقیقتوں کو
بھی تابناک بناتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نئی حیثیت سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے
جواب کے لئے ہمیں نئے عہد کے ان اساسی عناصر کا جائزہ لینا ہوگا
جو اس کے تشکیلی عناصر کہلائے جاسکتے ہیں۔ یوں تو ہر عہد کی حیثیت
اپنی خصوصیات کی بناء پر، ایک انفرادی حیثیت کی حامل ہوتی ہے
موجودہ عہد کی حیثیت کا مطالعہ، جس کا تخیلی اور علامتی اظہار عصری
شاعری میں ہو رہا ہے۔ ایک ادبی جینج کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے کہ
جو شعری سرمایہ عالیہ برسوں میں جمع ہو چکا ہے۔ وہ بہت حد تک، اپنی
کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے ایک علیحدہ اور خودمکتنی وجود منوانے

میں کامیاب ہوا ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ یہ کام در اور
 راویوں سے بھی دعوتِ فکر دیتا ہے، اقل، نئی شاعری، نظریاتی
 وابستگیوں سے لاتعلقی ہو کر زندگی کی بنیادی سچائیوں کی بعیت
 عطا کرنے میں مدد بخور رہی ہے، دوم، اردو کی ادبی تاریخ میں عصری
 حسیت کی پہلی بار (میر و غالب جیسے مستثنیات کے قطع نظر) موثر
 انداز سے خالصتاً تخلیقی بازیافت ہو رہی ہے۔

جیسا کہ کہا گیا نئی ادبی حسیت اپنے عہد کی بنیادی سچائیوں کے
 گہرے شخصی اور غیر نظریاتی ادراک و آگہی اور پھر اس آگہی کی تخلیقی
 بازیافت سے صورت پذیر ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ موجودہ دور سے
 پہلے عصری آگہی کی بازیافت نہیں ہوئی ہے؟ ہوئی ہے اور ضرور
 ہوئی ہے، ہر دور میں ادیبوں اور شاعروں نے اپنے عہد کے حالات کے
 شعور کو اپنے اندر جذب کیا ہے مثلاً انیسویں صدی میں ہنگامہ غد کے
 بعد ہندوستان پر مغربی اقتدار کے مستحکم ہونے کے نتیجے میں، نئے
 حالات کے شعور کا اظہار آزاد، حالی اور سرسید کی تحریروں میں ملتا ہے
 اس عہد میں انسانی شعور، جاگیر دارانہ عہد کے سطحی اور زوال آشنا
 ہندوستانی دائروں سے نکل کر مغربی تعلیم و فکر کے ذریعے بین الاقوامی سطح
 پر آزادی اور وسعت کے ہمکنار ہوا۔ اس ذہنی توسیع کے ساتھ ہی ایک
 عبوری دور سے ہم رشتہ ہونے کے موجب قدیم و جدید کی کشمکش بھی
 اس شعور کا حصہ تھی۔ اسی طرح موجودہ صدی کے آغاز میں پہلی
 جنگ عظیم کے بعد پرانی اور نئی قدروں کی کرب انگیز کشمکش کا شدید
 احساس اقبال کے یہاں موجود ہے لیکن جب ہم اپنے عہد کے شعور

اور اس کے مختلف تخلیقی اظہارات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ تو اس کی داخلی خصوصیات نہ صرف اس کی مخصوص النفس اور میت ہی کو واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے ہر لحاظ سے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔ جدید عہد سائنسی عقلیت کا عہد ہے۔ سائنسی عقلیت زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک ایسے رویے کی غماز ہے جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ انسان کے مزاج رویے اور شعور کی یہ تبدیلی اتنی گہری اور دور رس ہے کہ جدید انسان جو عام طور پر نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے، ذہنی، فکری اور جذباتی اعتبار سے اتنا ہی مختلف غیر روایتی اور جدید ہو گیا ہے کہ اپنے عہد، عہدِ ماضی تو درکنار، کی پرانی نسلوں سے بھی شعور و ادراک کی سطح پر مطابقت نکال کوئی پہلو نہیں ملتا۔ یہ ایک نیا انسان ہے، جو بدلتے حالات میں نئی حیثیت کا سیاسی پیکر بن گیا ہے۔

نئے عہد میں بین الاقوامی سطح پر سائنس کی ترقی کی بدولت فطرت کی پراسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی مادی تیز پوری ہے۔ زندگی، موت، کائنات، خلا، زمین، چاند، ستاروں کے بارے میں ادراک و تفہیم کی سرحدیں وسیع تر ہو رہی ہیں، سائنسی تحقیق سے پہلے ان حقائق اور ان سے وابستہ مسائل کے بارے میں انسان اپنی لاعلمی کو مختلف مفروضوں، توہمات، معتقدات اور فلسفیانہ مشکافیوں میں چھپانے کی کوشش کرتا رہا۔ اور طرزِ طرح کی خوش فہمیوں میں خوش رہا۔ لیکن جوں جوں انسانی ذہن کی ترقی کے ساتھ ساتھ سائنسی تحقیق کی رفتار تیز ہوئی، اور نتیجہً بعض ٹھوس، عملی

اور قابل فہم نتائج مرتب ہونے لگے۔ تعقل پسندی کا رویہ فروغ پانے لگا، یہ رویہ انیسویں صدی کے وسط سے خاص طور پر نمایاں ہونے لگا تھا، لیکن موجودہ صدی میں یہ رویہ گہرائی اور شدت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ اور روایتی تصورات معتقدات اور نظریات کی دیواروں کو مسمار کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تاریخ کے بعض پر آشوب موڑوں پر کچھ ایسے متجسس ذہن بھی پیدا ہوئے، جو غیر روایتی انداز میں سوچنے اور انفرادی نتائج اخذ کرنے کی قوت رکھتے تھے، عمر خیام، شیکسپیر اور غالب کے یہاں ذہنی تجسس اور کائناتی فکر کے بعض پہلوؤں کے واضح نشانات موجود ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ان فنکاروں کا شعور اپنے متعلقہ عہد کے شعور کی ارتقائی حالت کا پابند تھا۔ یہ فنکار تجسس کے دشت و سراب میں بھٹکنے کے بعد پھر لامحار روایتی یا عصری فلسفیانہ مفروضوں کا دامن کھام لیتے تھے۔ دوسرے درجے کے فنکاروں نے عام طور پر خارجی زندگی میں فوری طور پر اپنی طرف متوجہ کرنے والی سماجی یا سیاسی حقیقتوں کے اظہار کو ہی اپنا منتہائے مقصد بنا لیا ہے۔ اور انیسویں صدی میں انگریزی ادب میں وکٹوریہ عہد کی وضع داری سلامت روی، روحانی اقدار کی تلاش اور مقہمیت کے نظریے زندگی کے انہیں فوری، سطحی اور شریفانہ خیالات کی نشاندہی کرتے تھے ظاہر ہے یہ نظریے زندگی کی ازلی اور ابدی سچائیوں کے ادراک سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے ہیں، اسی عہد کی اردو شاعری پر ایک نظر ڈالئے، تو ظاہر ہوگا کہ زندگی کی بنیادی باتوں کی طرف متوجہ

ہونے کا احساس تقدیر میں مفتو در رہا ہے۔ آزاد، حالی، سلیم پانی پتی
کے یہاں زندگی، معاشرے اور فطرت کے بارے میں شخصی مشاہدے
اور محسوسات کے عمل کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن ان کے تخلیقی ردیے عصری
وضع و احوال، تعمیر و سطحیت کا انداز رکھتے ہیں۔ یہ شعرا اس ذہنی
تشکیک اور فکری تجسس سے محروم تھے، جو فطرت اور معاشرے
کی اوپری سطح کو چیر کر نامعلوم گہرائیوں میں اترنے کا اضطراب
بخشتا ہے۔ یہ لوگ عصری مسائل پر بھی سوچتے ہیں، لیکن اجتماعی، یا
روایتی نتائج ہی اخذ کرتے ہیں۔ فرد و خیال کی یہ خواہجگی بیسویں صدی
کے اوائل تک شعرا کے مزاج کا حصہ بنی رہی ہے۔

نئی حسیت کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ایک غیر معمولی اور
نفیدال مثال عہد کی زائید ہے۔ ایک ایسا عہد جس میں فرد کی زندگی
میں ہر لمحہ منت و حیرت انگیز تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ یہ ایک
ایسا عہد ہے جس میں زندگی اور فطرت کے بارے میں علم اور تفہیم
کے پھیلاؤ کی رفت راتنی تیز ہے کہ تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی
علم اور تفہیم کی توسیع سے پیدا ہونے والے پیچیدہ مسائل کا زندگی
کے مختلف پہلوؤں سے تعلق پیدا کرنے کا عمل کلیتاً ایک نیا تجرباتی
مرحلہ ہے۔ ایک سنگین مرحلہ، جس پر قابو پانا ناممکن نظر آتا ہے
ایسا کیوں ہے؟ سماجی تبدیلی کا ایک عمل وہ ہے جس کی رو سے کوئی
بھی تبدیلی سماجی تبدیلیوں کے ایک تسلسلے اور ارتقائی سلسلے
کی ایک کڑی کے طور پر ظاہر ہوتی ہے، یہ گویا تبدیلی کا مربوط اور ارتقائی
عمل ہے۔ جو روایت کی بنیادوں کو چیلنج کرنے کے بجائے ان میں کچھ خفیف

سی ترمیمات کر کے انہیں نئے حالات کے مطابق بننے کا موقع دیتا ہے
تبدیلی کا یہ عمل شکست و ریخت کے بجائے تعمیر و ترقی کو اپنا مطمح نظر
بناتا ہے۔ اس تبدیلی کی مثال انیسویں صدی کی سماجی اور ذہنی تبدیلی
فراہم کرتی ہے۔ لیکن حالیہ برسوں میں ہم جس نوعیت کی سماجی تبدیلی
سے دوچار ہیں۔ وہ ارتقائی نہیں، بلکہ انقلابی نوعیت کی ہے۔ یہ تبدیلی
جارحانہ، متشدد اور میراثی رفتار ہے اور پورے تمدنی اور سماجی ڈھانچے
کو اپنی روایات کے ساتھ تہہ و بالا کر رہی ہے۔ چنانچہ ہمارے عہد میں
سائنسی دریافتوں نے ماضی کی فلسفہ طرائیوں اور مذہبی عقیدوں کو
پاش پاش کر کے انسان کو تشکیک کے دریائے میں لاکھڑا کیا ہے
یہ سچ ہے کہ انسان کے ذہنی رویے میں تشکیک کا عنصر قدیم زمانے سے
شامل رہا ہے۔ چنانچہ مچھٹی اور پانچویں صدی قبل مسیح ہی میں اس کے
نشانات افلاطون اور اس کے متاخرین کے افکار میں نظر آتے ہیں۔
یونانی مفکروں نے سائنسی فکر کی بعض سمتوں مثلاً مفروضات کے بجائے
ثبوت، استدلالی ضرورت اور اضافی حیثیت کی نشاندہی کی ہے
بعد میں عہد وسطیٰ کے اواخر میں تحریک احیائے علوم کے دور میں، اور
سترھویں صدی سے باقاعدگی سے سائنسی علم کی ترویج ہونے لگی،
رائل سوسائٹی اور اکادمی وجود میں آگئی۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز
سے سائنسی انقلاب کی رفتار میں حیرت انگیز تیزی پیدا ہونے لگی۔ اور
فکر و نظر کا ایک نیا انقلاب واقع ہونے لگا، یہ انقلاب زندگی اور
کائنات کی معنویت کی عقلی اور تجرباتی تشریح و تعبیر اور خالق
کائنات سے انسان کے رشتوں کی تحقیق و تلاش کی سمت مثبت قدم

کھانا، کاؤپرکس نے اپنی محرکۃ، تدارک تحقیق سے کائنات میں زمین کی مرکزی حیثیت اور ساتھ ہی انسان کی بنیادی اہمیت کے تصور کو پاش پاش کیا۔ کائنات کی اصل کے بارے میں مروجہ عقیدے ٹوٹ پھوٹ گئے اور انسان کی مقدس حیثیت کھن ایک خوش آنند تصور ثابت ہوئی۔ وہ بے کراں اور بے چہرہ خلا میں اپنے حقیر سیارے کی گود میں سمٹ کر رہ گیا۔ گلیلیو اور نیوٹن کے نظریات نے اس حقیقت کا انکشاف کر کے کہ تمام اشیاء حرکت پذیر مادے سے تشکیل پائی ہوئی ہے، انسان کے بصری اعتماد پر ایک کاری ضرب لگائی۔ یہاں تک کہ انسانی وجود بھی ایٹمی ذروں کی ترکیبی صورت گیری کے ذریعہ نہیں رہا۔ ۱۸۵۹ء میں آئن سٹائن کی اضافیت کی تئوری نے اس کی تفسیر کی جانب ایک اور انقلابی قدم اٹھایا۔ اب یہ بات ناقابل تردید ہو گئی ہے کہ مادی قوت جامد اور بے حرکت ہونے کے بجائے برقی لہروں کی صورت میں دائم حرکت پذیر ہے۔ یہ ایک نامیاتی قوت ہے جو جوہری توانائی کا خزانہ ہے۔ اور اس کی کوئی شکل معین نہیں ہے۔

ڈارون کے نظریہ ارتقاء نے ۱۸۵۹ء ہی میں انسان سے اشرف المخلوقات کا منصب چھین لیا تھا اور اس کی اصابت پر پڑے ہوئے تہذیب کے پردے نوج کر اسے حیوانی قبیلے کا ایک فرد بنالیا تھا۔ انسان اس کے نزدیک زمین پر آب و ہوا کی موافقت سے حقیر اور درہمینی کیڑے اکیبا سے زندگی کے سفر کا آغاز کرتے ہوئے رہتے کیڑوں سے جنگلی زندگیوں تک مختلف شکلیں اور صورتیں بدلتا ہوا۔ موجودہ انسانی صورت میں منتقل ہوا ہے اور یہ صورت بھی آخری اور حتمی نہیں بلکہ

برابر رد و تغیر ہے۔ حالیہ برسوں میں سائنس کی نئی دریافتوں مثلاً نیوکلیئر قوت، فضا کی دریافت، تسخیر قمر اور کھراتا کے جنیز کے کارنامے نے علم و تحقیق کی مزید حیرت زار توسیع کی ہے اور انسان پرانے عقیدوں اور توہمات کے کھوکھلے پن کا شدت سے احساس کر رہا ہے۔ اس کی متحیر آنکھوں کے سامنے اپنے وجود کی اصلیت بے نقاب ہو رہی ہے، اس کے تجسس اور تشکیک کا جذبہ تیز ہو رہا ہے۔ تشکیکی رجحان نے نام نہاد مذہبی اداروں کی اجارہ داری جو انسان کی آزادی فکر اور آزادی عمل کو چپین چکی تھی، کو کمزور کرنے میں مدد دی۔ اور پہلی بار انسان اخلاقی اثر و ماحشرتی تصورات کے بارے میں غور و فکر سے کام لینے لگا۔ علم کی توسیع کو بہر حال جہالت اور بے عملی پر فوقیت رکھتی ہے۔ گزشتہ صدی میں سائنس اور ٹکنالوجی کے ابتدائی کارناموں سے زندگی کی بہتری اور ترقی کی جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں۔ نئی صدی کے طلوع ہونے پر وہ محرومی میں بدلتے لگیں۔ یہاں تک کہ سیاسی اور معاشرتی سطح پر ہی نہیں بلکہ فکری سطح پر بھی تشکیک اور مایوسی نے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لیتا شروع کیا۔ صدیوں سے رائج اخلاق اور تہذیب کی قابل احترام قدریں اپنی معنویت کھونے لگیں، انسان کو روایتی اخلاق کے اصول بناؤٹی۔ ریاکارانہ اور حقیر نظر آنے لگے۔ اس پر یہ راز کھل گیا کہ اصول استغصال جبر اور طاقت کی بھوک پر پردہ ڈالنے کے ذریعے کام کرتے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی پرانی قدریں مثلاً سچائی، ایمان داری، اعتماد، ذمہ داری، جذبہ خدمت، جاگیردارانہ نظام کی بنیادوں کو مستحکم کرنے کے لئے ترو ترو دی گئی تھیں۔ اسی طرح دوسری قدریں

مثلاً خاندان و نسب، بادشاہت، ہمسائیگی، رشتہ داروں کے رابطے، عشقیہ تصورات، مذہبی عقائد، عورت کی سماجی زندگی اداہن و جنگ کے تصورات میں بھی شدید تبدیلیاں روبہ عمل آئی ہیں اور نئی نئے تصورات۔ مثلاً حصول زر اور حصول اقتدار دیہاتی زندگی پر شہری زندگی کا غلبہ، جمہوریت، فیشن پرستی، سطح بینی، محنت کشوں کی تنظیمیں پوری جا رہی ہیں کے ساتھ ساتھ آرہے ہیں۔ ان تصورات کا عادی رجحان مصلحت پسندی، عجلت پسندی، نادہی اور وقتی فائدے کا ہے، تہذیب کے بنیادی اور عمیق تصورات کو پس پشت ڈال کر وقتی افادیت کے رویے کو اہمیت حاصل ہے۔ جو نئے میکانیکی نظریے پر دال ہے۔

علاوہ ازیں، پہلی اور دوسری جنگ عظیم نے مفکروں اور شاہی کو تہہ پھوڑ کر رکھ دیا۔ نازیوں نے گیس چیمبرس اور کنسنٹریشن کمپس کے ذریعے وحشت، بربریت اور درندگی کو مات کر دیا نسلی امتیاز کی بنیاد پر لاکھوں لوگوں کے قتل عام نے ترقی کے روشن تصورات کی قلعی کھول دی۔

جدید سائنسی ترقی کا ایک پہلو یہ ہے کہ انسانی وجود اور کائنات کے پراسرار رشتوں کی انہام و تنہیم کی جانب اہم پیش رفت ہو چکی ہے حالانکہ کئی حقیقت اب بھی انسانی فہم سے بالاتر ہے۔ ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ جدید سائنسی کمالات انسانی شعور کی اس ارتقائی حالت کے آئینہ دار ہیں۔ جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہ ہوئی۔ وقت گزرنے پر شعور میں گہرائی اور شدت پیدا ہوئی ہے۔ یہ ایک ناممکن

قوت ہے۔ جو رو بہ ترقی ہے۔ اور سائنس یا دوسرے تخلیقی، اظہارات میں شکل پذیر ہوتی ہے، تخلیقی ارتقار کے مطابق، وقت کی رفتار کے ساتھ مادہ، جس کی ارتقائی شکل انسانی ذہن میں ہو رہا ہے زیادہ سے زیادہ متحرک اور شعیری قوتیں حاصل کرتا رہتا ہے، چنانچہ ہر نئی صدی کے لوگ گذشتہ صدیوں کے لوگوں کی نسبت (ارتقائی مثالوں سے قطع نظر) زیادہ حساس، فہیم اور باشعور ہوتے ہیں۔ جدید عہد میں استدلالی، طرز فکر، تشکیک، عقلیت، تجسس، تحقیق اور حسیت یقیناً شعور کی غیر معمولی تشدید پر دلالت کرتی ہے۔ اگرچی بالڈ میکش نے ایک انٹرویو میں بالکل درست کہا ہے کہ "کوئی ایسا عہد نہیں گذرا ہے جس میں لوگ اتنے خود آگاہ تھے، جتنے کہ اب ہیں ہم ہر وقت اپنے آپ کو آئینہ عیاں تکتے رہتے ہیں۔"

نئی صورت حال نے انسان کو ایک فکری بحروں میں مبتلا کیا ہے ماقبل کے ادوار میں زندگی اور کائنات کی ایک نقطہ ہر قابل قبول توضیح کی گئی تھی۔ جس کا لب لباب یہ تھا کہ خدا کی ذات "آتم ہے"۔ اس نے کائنات کی تخلیق کر کے اپنے جذبہ اظہار کی تشفی کی ہے انسان کا اپنا وجود ہے۔ اسے موت تک خیر اور شر کی کشمکش میں شریک ہو کر خیر کو سر بلند کرنا ہے۔ موت ایک نئی اور دائمی زندگی کی تہسید ہے خیر اور شر کی کشمکش نے قدروں کے مہیے کو لا کھڑا کیا۔ جو صدیوں تک انسانی ذہن پر حاوی رہا۔ باشعور لوگ اپنے دلی تسکین کے لئے

اور روایات کے تصور کو سینے سے لگا لے رہتے تھے اور یہی رجحان تقسیم
کلچر کے وجود کا ضامن رہا ہے۔ یہ کلچر پورے معاشرے کو کبھی استحکام عطا
کرتا تھا اور حتیٰ امکان بڑی تبدیلیوں کو سدباب کرتا تھا۔ اس کلچر کی
روایات زندگی کے بدلتے رجحانات میں ربط و تسلسل پیدا کر کے زندگی
کو معنویت سے ہمکنار کرنے میں مدد کرتی تھیں، لیکن جدید سائنسی عہد
میں چونکہ مذہب اخلاق اور فلسفہ کے اداروں کا شعور زنی اور سماجی مقصد
وہ نہیں رہا، جو پہلے تھا۔ اس لئے قدروں کے تصور است کی بنیاد اکھڑنے
لگی۔ میکینکی نظم میں انسان کے اختراع سے اور پیداوار میں
نمونہ اقتدار کو پیہو اپنی ذوق اندوزی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے
مذہب کو منفعیت کے سپانے پر نا پنے کو فروغ ملا، اور نتیجہ تغیر
کے امکانات تیز ہونے لگے۔

فطرت کے بارے میں حاصل کیا ہوا علم اپنے استحکام اور صحت کی بناء
پر ناپید تغیر کو شدید ہزار ہے، یہ ایسا تغیر ہے جسے روکا نہیں جاسکتا
بلکہ شبہ سائنسی ترقی ایک ایسی منزل پر پہنچ چکی ہے کہ یہ لکھنبر کے لئے بھی
اپنے قدم روک نہیں سکتی، اسے زندہ رہنے کے لئے آگے بڑھنا
ناگزیر ہو گیا ہے، چنانچہ قوموں کے لئے "بڑے ہو یا مردہ" کے اصول پر کار بند
رہنا اپنے وجود کے تحفظ کے لئے بنیادی لازم بن گیا ہے، لیکن اب بھی اپنی
وسعت اور پییدگی کی بناء پر سلسلہ در سلسلہ ہو کر قوموں اور افراد پر
برقی طرح چھا رہی ہے، قومیں بھی اپنے اقتدار اور ساکھ کو برقرار
رکھنے کے لئے اس کی مزید توسیع کے لئے اپنے سامنے مسائل صرت کر رہی
ہیں نتیجہ یہ ہے کہ خستہ مسائل بہت زیادہ ہیں جن کا انسان کو وہم

دگماں بھی نہ تھا، مثلاً قومی معیشت، خارجی پالیسی، ہوا کی کثافت
اعصابی تناؤ، بین الاقوامی کھپاؤ۔ بلا واسطہ رابطے، کثرت کار اور عدیم
الفرصتی کے مسائل صرف جدید دور سے مختص ہیں۔

صنعتی نظام کے استحکام سے زندگی کے ہر شعبے میں مشین تیزی سے
داخل ہو رہی ہے اور انسان بھی مشین کا پرزہ بن چکا ہے چارلس فریکل
لکھتا ہے :

ٹیکنالوجی اساتھ طور پر جدید معاشرے میں ایک
بنیادی حرکی عنصر ہے، یہ شہروں اور مفاقات کے سائز
شکل و صورت اور لباس سے لے کر آبادی کے نقل و حرکت
سماجی طبقوں کے کردار، خاندان کے استحکام، کاریگری کے
مرتبہ معیاروں اور اخلاقی اور جمالیاتی حیثیات کے رخ اور سطح
تک ہر چیز پر اثر انداز ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ نئے عہد میں تشکیک، اتھارٹی کے خدات رد عمل، روایت
شکنی، اور علیحدگی کے رجحانات تقویت پا رہے ہیں، علیحدگی کا مطلب
یہ ہے کہ انسان اپنی کمزوری بحیثیت کی بنیاد پر معاشرے کے تعلیم اداروں
سے منقطع ہو کر رہ گیا ہے، اور عدم محفوظیت کا شکار ہو گیا ہے، انقطاع
کا یہ عمل معاشرے کے ہر پہلو میں نمایاں ہے۔ انسان استحکام بقولیت
اور قدروں کے وجود کو مشتبہ پا کر اندرونی خفقان میں مبتلا ہو چکا ہے
دن بھر مشینی انداز میں معروف کیا رہ کر وہ اپنی انفرادی حیثیت

سے بھی محروم ہو چکا ہے، کیونکہ مشین اس کی داخلی زندگی سے کوئی
 علاقہ نہیں رکھتی۔ اس لئے مشین خود اسے اس کی ذات سے منقطع
 کر رہی ہے، وہ اپنی ذات سے بچھڑ کر کام سے جذباتی ربط قائم نہیں
 کر سکتا ہے، اس لئے کام کرنے کا صرف یہ مطلب قرار پایا ہے کہ وہ
 کام کا مناسب معاوضہ حاصل کرے۔ اس مشینی رویے نے کام سے
 جمالیاتی پہلو کو یکسر خارج کیا ہے، یہ صحیح ہے کہ میکائیکی نظام کے قائم
 ہونے سے پیداوار میں کئی گنا اضافہ ہوا۔ لیکن بڑھتی آبادی نے خام
 مواد کی فراہمی اور پیداوار کی مکاسی کے بین الاقوامی مسائل پیدا کئے
 ان مسائل سے نمٹنے کے لئے بڑی صنعتی طاقتوں نے دنیا کے دیگر کم ترقی یافتہ
 ممالک پر ناجائز اثر و اقتدار قائم کرنا شروع کیا۔ اور ان میں سے
 کئی کا آغاز ہوا۔ جو انتہا پر پہنچ کر موجودہ صدی میں دو بھیانک جنگوں
 کی شکل اختیار کر گئی۔ اور انسان کو ناقابلِ بیاں مشکلوں اور اذیتوں
 کا سامنا کرنا پڑا۔ صنعتی طاقت کی مقدار و توسیع ہی بڑی طاقتوں کی
 برتری کا تعین کرنے لگی، اور برتری کے اس نظریے نے دنیا کو دو پاور
 بلاکوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دونوں بلاک اپنے اثر و اقتدار کو جائز
 یا ناجائز طریقوں سے کام میں لا کر زیادہ سے زیادہ ممالک پر بالواسطہ
 یا بلاواسطہ حاوی ہوتے جا رہے ہیں۔ دوسرے ممالک کی اقتصادیات
 اور سیاسیات میں ان کا عمل دخل بڑھ رہا ہے، اور کم ترقی یافتہ ممالک
 صنعتی اور اقتصادی طور پر خود کفیل ہونے کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔
 ملٹری ہتھیاروں کی فراہمی سے تو یہ ممالک گویا ان کے زیرنگیں ہو چکے ہیں
 لہذا آزاد ممالک کی خود مختاری برائے نام رہ گئی ہے۔

ایک اور پہلو یہ ہے کہ سائنس کے مہلک ہتھیاروں ایم بی ایم ہائڈروجن بم اور نیپام بم کی ایجاد نے پوری ہندسی زندگی کو تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔ ان ہتھیاروں پر طاقت در قوموں کے قبضے سے کسی بھی لمحے رونے زمین سے انسانی وجود کا صفایا کیا جاسکتا ہے۔ اس لئے کہ طاقت کے نشے نے بڑی طاقتوں کو قدروں سے یکسر بے نیاز کر دیا ہے۔ قہوٹ کو سیج اور سیج کو قہوٹ ثابت کرنے والے اپنے اغراض کی خاطر ضرورت پڑنے پر نیوکلیر ہتھیاروں کے استعمال سے بھی باز نہیں رہ سکتے، ان ہتھیاروں کو استعمال میں لانے سے پہلے بھی خوف و ہراس میں کوئی کمی واقع نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ بڑی طاقتیں ان کے بجائے اشتہار بازی، پروپیگنڈا، سرد جنگ، ماس میڈیا جیسے ہتھیاروں کا برابر استعمال کر رہی ہیں۔ جو شد و مد سے سپائی کو مسخ کرنے اور قہوٹ کی برتری ثابت کرنے میں مصروف ہیں۔ رسل و رسائل کے سائنسی ذرائع نے اس کام کو زیادہ موثر کر دیا ہے۔ بقی قوت کے ذریعہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے کروڑوں لوگوں سے رابطہ قائم کیا جاسکتا ہے، نظام ہے گھسریو زندگی سے لے کر پورے سماجی اور ملکی ڈھانچے کا متاثر ہونا ناگزیر ہو گیا ہے، اسی طرح ایٹمی توانائی کی دریافت نے انسانی تقدیر کو محض خطر میں ڈال دیا ہے۔

بڑے ملکوں میں اقتدار اور سرمایہ پر قابض لوگوں نے محاشرے کی ادارہ بندی کر کے عمل اور رد عمل کے امکانات کو اتنا محدود کر دیا ہے کہ وہ بالکل بے اثر ہو کے رہ گیا ہے۔ ان اداروں سے الگ ہو کر فرد کی بے معنویت تو قابل فہم ہے ہی، لیکن ان سے وابستہ ہو کر بھی اثبات

دہود کی کوئی صورت ممکن نہیں۔ کیونکہ اس صورت میں اس کے وجود کا تنظیم میکانیکی نظام میں ایک معمولی پرزہ بننا یقینی ہو جاتا ہے۔

موجودہ میکانیکی نظام میں گھریلو سطح پر بھی بے شمار گھمبیر مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ نئی نسل سے تعلق رکھنے والا فرد گھر میں یا گھر سے باہر اپنی قوت ارادی یا قوت فیصلہ کو کہیں سے اُبھرنے کا موقع نہ پا کر بے بسی محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ (Ernest Cuneo کے لفظوں میں "جدید معاشرہ ایک قید خانہ ہے، جو رعایتیں رکھتا ہے۔")

بے بسی اور لاچارسی کا یہ احساس نئی نسلوں کو سختی سے گھیرے ہوئے ہے، پرانی نسل کے لوگ موجودہ تہذیبی انتشار کے باوجود، موروثی اخلاقی قدروں کے تصور کو سینے سے لگا کر اپنے دن تو پورے کر لیں گے، لیکن نئی نسلیں ہر پل زندگی میں ایک عجیب بکرائی کیفیت کو محسوس کرتی ہیں۔ وہ تعلیمی قابلیت میں بڑوں سے سبقت لینے، اور وسیع تر حسیت کے مالک ہونے کی بنا پر ان سے بڑھتی ہوئی زور سی اور اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتی ہیں۔ اور سارا معاشرہ ایک شدید کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ مغربی ممالک خصوصاً امریکہ میں نئی نسلیں اپنے بزرگوں مثلاً والدین، اساتذہ اور قانون و عدلیہ کے خافضوں کے اقتدار اور برتری کے خلاف زبردست رد عمل کا اظہار کر رہی

ہیں۔ وہ کھلم کھلا ان کے بتائے ہوئے اخلاق، سیاست، اور معاشرت کے معیاروں سے انحراف کر رہی ہیں۔ فادرلیمجز کی شکست کا یہ عمل گہری نفسیاتی معنویت رکھتا ہے۔

گھڑتِ کار اور عابدِ افرعتی نے گھر بیوی سکوں، فراغت اور راحت کے تصورِ رات کو شہید نقصان پہنچایا ہے۔ میاں بیوی اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لئے دن بھر اور کبھی رات گئے تک کام کرنے کے لئے مجبور پاتے ہیں۔ ان کی زندگی میکانیکی ہوتی جا رہی ہے، اور ذہنی تناؤ کبھی کبھی نئے اختراقات کو راہ دیتا ہے۔ اس لئے گھر بیوی فضا محبت، اعتماد اور خلوص کی روشنی سے محروم ہوتی جا رہی ہے، اس صورتِ حال کے اثرات کا بچوں کے ذہن پر مرتسم ہونا ناگزیر ہو گیا ہے۔ وہ غیر مطمئن، بدظن اور بیزار ہو جاتے ہیں اور بچپن ہی سے نفسیاتی اکبٹوں کے شکار ہو جاتے ہیں۔

نوجوانوں کو گھڑتے باہر عملی میدان میں بھی ہر طرف عدم محنت و قنیت
بڑھتی آبادی کے مقابلے میں محدود زرعی وسائل کے نتیجے میں بے روزگاری
اور جینی انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس غیر معمولی صورت حال میں
یا تو وہ ضرورت سے زیادہ مستعدی، ہنگامہ آرائی اور باغبانہ
سرگرمیوں میں لگ جاتے ہیں یا علیحدگی پسندی اختیار کرتے
ہیں۔ جس کی مثال حالیہ برسوں میں ہیتی فراہم کرتے ہیں ان کی علیحدگی
پسندی واضح طور پر ان کی اعصابی کمزوری اور ذہنی انتشار پر دلالت
کرتی ہے۔

S. Denny Gnanapavan

نے لکھا ہے :

اُن کے اعصابی علامات و عین، اُن کی لہری
بالخصوص الاشعوری بے اطمینانی جو ان حالات کی پیہ کر دار
ہے۔ جنہیں وہ قبول نہیں کرتے، لیکن تنہیں تبدیل کرنے
کی طاقت بھی نہیں رکھتے، کا اظہار ہیں۔

نئی نسل کا پرانی نسل سے یہ انحراف نہ صرف ان کے ذہنی
ردیوں سے مترشح ہوتا ہے، بلکہ ظاہری طرز عمل، شکل و صورت، لباس
بالوں کے سٹائل اور مجلسی آداب میں بھی غیر روایتی اسالیب اختیار
کرنے سے بھی ظاہر ہوتا ہے، اس کے علاوہ وہ عینسی روابط میں بھی
روایتی تصورات سے منور ہو کر جلیقی تقاضوں کی اصلیت کو سامنے
رکھتے ہیں، ارنسٹ اے سمٹھ نے لکھا ہے:

”یونٹہ کلچر تاریخ وار عاشقوں کے متفقہ رائے

ہونے، یا ترتیب وار تاریخوں پر ملنے، اور باہمی محبت کی
عدم پابندی پر زور دینا ہے۔“

ان حالات نے نوجوانوں کو نفسیاتی طور پر عجیب و غریب الجھنوں
میں گرفتار کیا ہے، چنانچہ غم و غصہ، خوف، رقابت، تشدد، آوارگی
بے چینی، عدم محفوظیت، غیر ذمہ داری، اور جنسی کج روی کے رجحانات
اُن کی نفسیاتی الجھنوں کے مظہر ہیں۔
نئے میکائیکی نظام نے انسان کی جلیقی شخصیت کو بھی متاثر کیا ہے۔

۱۵۸ p naturalism and the future of man

۸ p American youth culture

۱۵

سوال یہ ہے کہ کیا جبلتیں سچ سچ کوئی تبدیلی قبول کر سکتی ہیں ؟ اس کا جواب دینے کے لئے ہمیں انسانی فطرت، جو مختلف جبلتوں اور میلانات سے تشکیل پاتی ہے، کے بارے میں غور کرنا ہو گا۔ کیا انسانی فطرت تغیر پذیر ہے ؟ یہ سوال دلچسپ بحث و تمحیص کا موضوع بن سکتا ہے۔ اس وقت اس بحث میں پڑنے کے بجائے چند بنیادی نکات، جو براہ راست، ہمارے موضوع سے متعلق ہیں، پر روشنی ڈالنا مقصود ہے۔ یہ مسلمہ ہے کہ انسانی فطرت نے قدیم زمانے سے لے کر جدید دور تک، ندرتے حالات کے باوصف، گہری اور انقلابی تبدیلیوں کو قبول کرنے کے رجحان کو ظاہر نہیں کیا ہے، بھوک پیاس، جنسی خواہش، خود حفاظتی رفاقت، ہمدردی، نفرت، رقابت، جنگ جونی اور حسن پرستی کی خصوصیات انسان کے اپو میں رچی بسی ہیں۔ اور تاریخ انسانی میں ان کا بے کم و کاست اور متواتر اظہار ہوتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت ان جبلتوں کے معروضی اظہار است مختلف شکلیں اختیار کرتے رہے ہیں۔ اور کبھی کبھی ان نلو اہر میں اس قدر قلب ماہیت ہوئی ہے کہ اصل سے ان کا تعلق عارضی نوعیت کا رہا ہے۔ یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ انسانی فطرت خارجی حالات کا گہرا اثر قبول کرتی ہے یعنی خارجی رسوم و رواج موسمیاتی حالات، اور تہذیبی عوامل انسانی فطرت پر اتنے حاوی ہو جاتے ہیں کہ نہ صرف اس کے خارجی مظاہر میں بلکہ خود انسانی فطرت میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، ایک وحشی آدمی

کے مناسبہ میں جدید دور کا مہذب اور تعلیم یافتہ انسان بعض صورتوں میں اپنی جبلتوں میں بھی ترمیم و تبدیلی کا مظہر ہے۔ حسن پرستی، جنگ جوی یا دوسرے جذباتی یا ذہنی رویے تو ایک مہذب اندہ باشعور انسان برائے کار لاتا ہے، قدیم انسان کے یہاں مختلف نوعیت اختیار کر جاتے ہیں، تعلیم و تہذیب کا مقصد ہی یہ رہا ہے کہ انسانی جذباتوں اور خواہشوں کی تہذیب و تقلیب کی جائے۔ حسن پرستی یا جنسی جذبے کی اصل اور تقدیم سے کسے انکار ہے؟ لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ مختلف سماجی قدروں اور تقاضوں نے اس میں یا اس کے معروضی اظہارات میں تبدیلی و ترمیم کی ہے۔ انیسویں صدی تک مرد اور عورت کے لئے سماجی اور تہذیبی موانعات کی بنیاد پر کھٹ بندوں جیسی میل ملاپ یا اختلافات کے امکانات تقریباً منقرض تھے۔ لیکن موجودہ دور میں ان کے مابین دوری کی دیواریں ڈھ رہی ہیں۔ زندگی کے مختلف شعبوں اور سطحوں پر ان کے باہمی تلامذہم کے امکانات روشن ہو رہے ہیں۔ اس سماجی تبدیلی نے جنسی رویوں میں دور رس تبدیلیاں پیدا کی ہیں، سابقہ ہی حسن پرستی کے معیار بھی متغیر ہونے لگے ہیں، سوال یہ ہے کہ حسن و عشق کے جن جذبات اور رویوں کا اظہار سو اہوں صدی میں شیکسپیر نے یا انیسویں صدی میں غالب نے اپنے مخصوص تہذیبی اور اخلاقی ماحول میں کیا ہے، وہ کہاں تک موجودہ حالات سے مطابقت رکھتے ہیں؟ عشق ازدواجی زندگی، وفاق داری، جذبہ تصرف، احساس ملکیت، رقابت جنسی جبلت کے مختلف خارجی مظاہر تھے، کیا یہ مظاہر موجودہ دور میں جوں کے توں قائم ہیں؟ نہیں، آج ان مظاہر میں خاصی تبدیلی

آچکی ہے۔ اس لئے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق نے اپنی نوعیت بدل چکے ہیں، لازمی طور پر جمالیاتی احساس بھی متاثر ہوا ہے۔

اسی طرح انسانی حواس میں بعض حواس مثلاً سامعہ اور بامرہ میں وسعت پیدا ہو رہی ہے، مثلاً خاموش دیہاتی ماحول سے نکل کر شہرِ دل کے میکانیکی ماحول میں میکانیکی آوازوں کے گواہ سے قوتِ سامعہ کا متاثر ہونا فطری امر ہے۔ انکس رے سے جسم کے اندرونی حصوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ راڈر سسٹم کی مدد سے انسانی آنکھ تاریکی میں بھی دیکھنے کے قابل ہو گئی ہے، ان سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ الیکٹرونک انقلاب نے حواسِ ادراک میں غیر معمولی تبدیلی پیدا کی ہے۔ الیکٹرونک کل کو لیٹر نے انسانی دماغ میں انقلاب پیدا کیا ہے، انتہائی مشکل سوالات کم سے کم وقت میں حل کرنا ممکن ہو گیا ہے۔ علاوہ ازیں، خلا کی لہجہ اور قمری سی کے واقعے نے بھی حسی ادراک پر اثر ڈالا ہے شہروں میں خارجی دباؤ کے تحت اعصابی تحریکات میں بھی اشتعال پیدا ہوتا ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ اب دل سے زیادہ ذہن کی کار فرمائی کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس لئے انسان کے جذباتی نظام میں بھی تبدیلیاں واقع ہو رہی ہیں۔

جدید دور میں انسان خود آگہی کے نقطہ عروج یا اس کے تاریک غار کی تہ تک پہنچ چکا ہے، اس کے نزدیک سب سے اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے، یہ سمجھنا سوال اپنے متنوع پہلوؤں کے ساتھ موجودہ انسان کے ذہنی کرب و انتشار کا موجب بنا ہوا ہے، انسان کیونکر وجود میں آتا ہے؟ انسان اور کائنات کا رشتہ کیا ہے؟ آفرینش

کار اند کیا ہے، ان کا خالق کون ہے؟ ان کی تخلیق کے پس پردہ کوئی قانون یا مقصد کام کرتا ہے؟ خدا کیا ہے؟ ستارے اور سیارے کیا ہیں؟ موت کیا ہے؟

۵۔ ابر کیا چیز ہے جو اکیلا ہے۔

یہ مانا کہ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات جتنے جدید ہیں۔ اتنے ہی قدیم بھی ہیں۔ اور کم و بیش ہر دور میں ذہن کو کرب و تحسین میں مبتلا کرتے رہے ہیں، اور انسان ان کا جواب نہ پا کر نقشِ فسریادی بن کر رہ گیا ہے، ہر بار اس کی فسریاد و انلاک کے بیکراں سنائے میں غم ہو کر رہ گئی ہے، لیکن انسانی ذہن مایوس ہو ہو کر بھی کرید اور تحسین کے عمل سے باز نہیں آ سکا ہے، اس لئے کہ ذہنی انتشار اور آوارہ نگہی اس کی پوشیدہ تعمیری قوتوں کی تباہی کا باعث نہ بن جائے۔ وہ برابر ان سوالات پر غور و فکر کرتا رہا۔ اور مجموعی طور پر حتیٰ الوسع علمی ترقی شخصی تجربے اور عقلی قوتوں سے (سائنسی علم کی محرومی کے باوجود) بعض نتائج اخذ کرتا رہا ہے، اور انہیں فلسفیانہ مفروضوں کے طور پر پیش کرتا رہا۔ تاکہ ذہن میں گونجتے سوالوں کو خاموش کیا جاسکے، قدیم فلسفی، روح اور کائنات کی ماہیت کی کھوج، اور ان کے باہمی رشتوں کی تلاش مذہب کے نظام فکر کے دائرے میں کرتے رہے۔ مذہب خدا کے وجود اور روح کی لافانییت کو مسلم سمجھتا رہا۔ قدیم فلسفی بھی روح کی لافانییت کے منکر نہ تھے۔ یہ تصور خاص کر قدیم یونان اور ہندوستان میں رائج رہا۔ ہندوستان میں آؤنگاں کا فلسفہ بھی مذہب سے ماخوذ تھا۔ اس نظریے کے ماننے والے

قدیم یونان میں بھی ملتے ہیں، ان میں سقراط بھی شامل ہے، اور سقراط
روح کو جسم کا ہی ایک جزو سمجھتا رہا۔ مجموعی طور پر وہ روح کی ابدیت
اور خالق کائنات کی موجودیت کو ثابت کرنے کے لئے فلسفیانہ دلائل
گھڑتا رہا ہے، خالق کائنات قدیم فلسفیوں کے نزدیک ایک غیبی قوت
ہے، جو خود مختار ہے۔ یہ ایک ارفع خیال ہے، جس کا مادی منظر کائنات
ہے۔ اس لئے کائنات اصل کا پر تو ہے، اور پابند فنا ہے، اصل فنا
سے مبرا ہے۔ افلاطون نے اس نظریے کی کما حقہ تشریح کی ہیں
ہندوستان میں ویدانت، اور اسلامی فکر میں تصوف میں ایسے
تصورات رائج رہے ہیں۔ بعد میں عہد وسطیٰ میں بھی فلسفہ حقیقت کو
ایک ناقابل اظہار وحدت کے طور پر پیش کرتا رہا۔ اس طرز فکر
کی رو سے انسان کسی وجدانی یا حیاتی ذریعے سے بھی اصل تک
رسائی حاصل نہیں کر سکتا۔ ان فلسفوں سے عملی طور پر یہ فائدہ رہا
کہ انفرادی اور اجتماعی زندگی میں استحکام اور اطمینان کی ضمانت
ملتی تھی، انسان اندر کی شر کی قوت کو کچنے پر مجبور ہو جاتا تھا
لیکن اس رویے نے تلاش و تجسس کے جذبے کے مواقع کو محدود
کیا۔ انسان تخلیق کائنات سے متعلق مسائل کے حل کے لئے، مثلاً کی
دور مسجد تک کے مصداق مروجہ اور روایتی تصورات کی طرف
فوری رجوع کرتا تھا۔ اس لئے اس کے دلائل عقلی اور کٹھوس نہ تھے۔
وہ عقلی تجسس پر شعوری روک لگانے کے لئے مجبور تھا۔ اس لئے کہ
وہ اپنے قدموں کے نیچے عقیدوں کی زمین کو پلٹے ہوئے دیکھ کر عدم
محفوظیت کا سامنا کرنے لئے تیار نہ تھا۔

جدید فلسفے کے مطابق کائنات ایک مربوط کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر شے کے بعد اپنے حقیقت کے جزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں، کل یا جز۔ یہ ادراک کے توسط سے ہمارے فکری تجربے میں شامل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود مطلق کا ادراک بھی انفرادی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ اگر وہ نفسردی تجربے کی زد سے باہر ہے تو حقیقت کا وجود و عدم مراد ہی ہے۔ اس نظریے کے ماننے والوں میں ڈیکارٹ اور لاک قابل ذکر ہیں۔ اسی سلسلہ میں گیل اور بریڈے کے نظریے کے مطابق انفرادی ذہن ہی ایک زندہ اور ناقابل تردید حقیقت ہے۔ اور اسی انفرادی ذہن سے وجود مطلق کا ادراک ممکن ہے۔ ہیکل حقیقت اور شعور کو دو بنیادی حقیقتیں خیال کرتا ہے۔ دونوں کے درمیان عمل اور رد عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن ہیکل کی تصوریت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ شعور کو حقیقت سے فائز اور مقدم مانتا ہے لیکن ہیکل کے شاگرد مارکس نے حقیقت ہی کو شعور کی اساس قرار دیا۔ لیکن مارکس کے نزدیک شعور ایک الگ وجود رکھتا ہے جو اپنی قوتوں سے غماز جو حقیقتوں کی نئی تخلیق کر سکتا ہے۔ کروچے بھی ذہن کو ہی ایک زندہ اور فعال حقیقت تسلیم کرتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک تو خارجی حقیقت بھی ذہن کی پیدا کردہ ہے۔ ذہن کے علاوہ وہی شے حقیقی کہلائی جاسکتی ہے، جو انفرادی ذہن کے توسط سے تجربے کی زد میں آجائے۔ جدید دور میں برٹریڈ رسل نے حقیقت پسندانہ طرز فکر کو اساس بنا کر حقیقت اور ذہن کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ ذہن ایک بنیادی

اور آزاد حقیقت کے مترادف ہے، جو خارجی اشیاء سے تائب وجود رکھتا ہے، خارجی اشیاء کا ادراک براہ راست نہیں بلکہ حسی قوتوں کے وسیلے سے ممکن ہے، اس لئے اشیاء کا وجود بھی حسی۔ ایک پراکھصار رکھتا ہے۔

چنانچہ فرد ایک نئی ذہنی آگہی کے ساتھ وجود کے دیہانوں میں سفر کر رہا ہے۔ یہ آگہی وجودیت سے موسوم ہے، وجودیت دراصل گزشتہ دور کے مابعد الطبیعیاتی فلسفوں کے خلاف ایک رد عمل ہے، اس کا مفہوم یہ ہے کہ فرد کو اپنے وجود، معاشرے اور کائنات میں سے سب سے پہلے، اپنے وجود سے متصادم ہونا پڑتا ہے اور اپنے وجود کی آگہی کا کرب جھیلنا پڑتا ہے۔ معاشرت اور کائنات سے اس کے رشتے شخصی رویے کے تابع ہوتے ہیں، یہ نہیں کہ معاشرہ اور کائنات اس کے رویے کو اپنے تابع کرے۔ جدید دور میں وجودیت کے فلسفے کی تشہیر سارتر کی تحریروں سے ہوئی۔ سارتر سے پہلے وجودی تصورات عیسائیت سے متعلق سمجھے جاتے تھے، چنانچہ ڈینش فلسفی کیر کے گارڈ، جرمنی کے جیسر اور پاسکل اپنے وجودی تصورات کا اظہار عیسائیت کی حدود میں کرتے رہے کیر کے گارڈ (۱۸۱۳-۵۵) نے سب سے پہلے اپنی کتاب *Fear and Trembling* میں فرد کے وجود کے کرب، دکھ اور خوف کو محسوس کیا، خدا کی ذات میں اندھے اعتقاد (جس کی عقل تائید نہیں کرتی) نے انسان کو خوف اور دکھ میں مبتلا کیا ہے۔ کافکا نے اپنے ناولوں مثلاً *The Trial* اور *The Castle* میں کیر کے گارڈ کے ایسے ہی تصورات کی تخلیق کی ہے، کافکا جدید عہد میں ایک ایسے

انسان کو پیش دیا ہے، جو وجود کی بے معنویت کے عذاب کو
سہہ رہا ہے،

واقعہ یہ ہے کہ جو دی فکر کو بیسویں صدی کے حالات نے گہری
نقویت اور مقبولیت عطا کی۔ دو عالمگیر جنگوں کی تباہ کاریوں کے نتیجے
میں زندگی کو جو اذیت سنہا پڑی ہے اور پھر ٹیکنالوجی کی ہوشنربا
ترقی نے انسانی وجود کو ایک عمومی پرزہ بنا کر اسے بھیانک مسئلوں
سے متصادم کرا کے اس کی معنویت اور عظمت مشکوک کر دی، نتیجے میں
وجودی تصورات کو مچنے کا موقع ملا۔

فرانسیسی ادیب اور وجودی مفکر سارتر وجودیت اور مذہبیات
کے مابین کسی رشتے کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ انسانی وجود کو خود آگہی کی
بدولت آزاد سمجھتا ہے۔ یہ آزادی اس کے جذبہ و احساس میں بھی ہے۔
اور اس کے ظاہری اعمال میں بھی۔ دلس فاؤلی نے سارتر کے تصور
آزادی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے :

”اس کی آزادی اسے ہر اس چیز کی نفی کرنے کی
قوت بخشی ہے، جو اس کی شخصی تاریخ اسے بنانے کا دعویٰ
کرتی ہے۔ ہر اس چیز کی نفی کرتی ہے جو اس کے گرد و پیش
کا معاشرہ اسے بنانے کا دعویٰ کرتا ہے۔“

لیکن انسان کے فکر و عمل کی یہی آزادی اسے ذمہ داری کی
اذیت سے آشنا کرتی ہے۔ اور یہ اذیت اسے شخصی طور پر فرد واحد کی

حیثیت سے محسوس کرنا پڑتی ہے۔ اور انسان "ایک بیکار جذبہ بن جاتا ہے۔ سارتر کے وجودی تصورات کا اظہار ان کے پہلے ناول *Nausea* میں ملتا ہے۔ انسان آزادی کے جذبے کو عمل میں لا کر سماج اور فطرت کی پابندیوں کو ٹکرا سکتا ہے، لیکن سماج اور فطرت کی ناقابل تسخیر قوتیں اس کے راستے میں دیوار بن جاتی ہیں اس لئے انسان ایک متناقض مخلوق ہے۔ بتول ڈیوڈا سی رائبرش :

"باہر سے دیکھئے تو وہ فطرت کے وسیع عرص میں

ایک، 'نہنی واقعہ ہے۔ اندر سے دیکھئے، تو ہر انسان اپنے

اندر ایک کائنات ہے۔"

جدید دور کا ایک اہم وجودی مفکر یاسر ڈیوڈا ہے۔ اس نے

موجودہ صدی میں عالمی جنگوں کے بھینک منظر سے گہرا تجربہ کیا۔

اس کا خیال ہے کہ انسان مودِ صنیٰ، شہریت، قوم و ملت کوئی رابند

قائم کر سکتا ہے جب وہ اپنے وجود سے باہر آجائے اور خارجی دنیا سے

اس کے رشتے کے تعین میں اس کی مرضی یا انتخاب کو دخل نہیں ہوتا۔

اس لئے زندگی بے معنویت کے کرب میں مبتلا ہے۔

سارتر کی طرح کا موندے بھی وجودی تصورات کو ادبی قریوں

مثلاً دی اوٹ سائٹرز، ادوی پدیک اور دی ڈال میں پیش کیا ہے۔ اس کا

خیال ہے کہ وجود کی آگہی انسان کو معاشرے میں اجنبی بناتی ہے۔ اور پھر

اسے معاشرے، مذہب، خلاق اور قانون کی ستم رانیوں کا شکار ہوتا
 پڑتا ہے، موجودہ جرمین دیویوں میں کا فکارتے وجودی فکر کا میا بننے سے
 اقلہ رہ گیا ہے۔ اس کی مشہور کہانی، *Handmaid's Tale* میں مرکزی
 کردار سامانتھا زنگی کی ذمہ داریوں سے دست کش ہو کر ایک کیڑے
 (*cockroach*) میں تبدیل ہوتا ہے۔ اور اسے چند روز کے
 بعد قانون سے مردہ پا کر کوڑے کے ساتھ باہر پھینک دیا جاتا ہے۔
 وجودیت کے پیروکاروں کے مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے
 کہ فرد، اجتماعی تصورات سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی آگہی کے کرب
 کو جھیل رہا ہے، وہ حدود و رخصیت پسند ہو گیا ہے۔ اور اپنے
 افکار و اعمال میں آزاد محسوس کرنے کے مار و ملت جدید سوسائٹی کے
 دباؤ سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے، جیسا کہ مو کے اجنبی (*The Stranger*)
 - *Camus* - سے مترشح ہوتا ہے۔

فلسفے کے علاوہ سائنس نے بھی وجود اور کائنات کی اصل کے
 بارے میں سوالات اٹھائے ہیں۔ قدیم یونان میں غالباً پہلی بار سائنسی مسئلہ
 کو عملی زندگی میں ان کی افادیت تک محدود نہیں رکھا گیا، بلکہ بنیادی
 مسائل کی تحقیق کا ذریعہ بنایا گیا، یونانیوں نے ریاضیاتی استدلال سے
 مادہ اور ذہن کی خصوصیات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس بھی فلسفے
 کی طرح حقیقت کے کلی تصور کو نہیں، بلکہ اس کے جز سے علاقہ رکھتی ہے
 انیسویں صدی میں ڈارون کے نظریے نے کائنات کی اصل اور اس
 کے مقصد سے متعلق غور و فکر کی نئی راہیں کھول دیں۔ جسم اور ذہن
 کے باہمی اشتراک کی نئی و مناجت کی غور و محسوس ہوئی۔ مادہ انہ میں

خارجی حقیقت کے ٹھوس مادے سے عبارت ہونے کے نئے نظریے کے مستحکم ہونے سے مافوق فطری نظریات کا ابطال ہونے لگا۔ الفرض فلسفہ سائنس اور دیگر علوم کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور برابر کروٹیں لیتا رہا ہے۔ اور زندگی کی اصل کے بارے میں شد و مد سے استفسارات کرتا رہا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا، جدید دور میں ان استفسارات میں گہری شدت پیدا ہو گئی ہے انسانی ذہن، اپنی حد بند یوں کے باوصف ازل اور ابد کے سرمہر رازوں کو کھولنے کی زبردست خواہش سے دوچار ہے، اور خلا کا ستارہ اس پرمنوں بوجھ کی طرح حاوی ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے ذہن مادے کی ایک ترقی یافتہ شکل کی حیثیت سے اور بدلتے حالات کے شدید اثر کے تحت، زیادہ تیز اور حساس ہوتا جا رہا ہے۔ غالب برسوں میں سائنس کے کارناموں نے اسے زیادہ فعال اور مضطرب بنایا ہے، اس کے علاوہ عقیدوں کی گرفت ڈھیلی پڑ جانے سے اسے اپنی جسٹریں دور تک پھیلانے کا موقع ملا ہے۔

ادھر فلکیات اور جیالوجی کی نئی تحقیق نے انسان کو بیسکراں کائنات میں اپنے وجود کی کم مائیگی کا احساس تیز کیا ہے، فلکیات نے زمینی ستارے کو حد درجہ حقیر اور بے مایہ ثابت کیا ہے، خلا میں ایک نہیں، لاتعداد نظام شمسی ہیں، جو ایک چکراتے Nebula کے ٹوٹنے کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئے ہیں۔ سرجمیر: بیت کے اندازے کے مطابق خلا میں ستاروں کی تعداد لگ بھگ دنیا کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر ریت کے ذروں کے برابر ہے، جو تو اس پر اضافہ کرتے

ہوئے لکھتا ہے :

سورج ریت کا ایک ایسا ہی ذرہ ہے۔ تاہم یہ

زمین سے دس لاکھ گنا بڑا ہے۔

اس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہوتا ہے کہ یہ سیارہ، جس پر ہم
وہماتے ہوئے پھرتے ہیں، کتنا حقیر ہے، کتنا چھوٹا، اور جہاں تک اس پر
حیات کی قدیم کا تعلق ہے، تو حیاتیاتی ٹائم سکیل کی رو سے اس کا
زمانہ بھی مختصر ہے، قدیم انسان سے جدید دور تک کا زمانہ دس لاکھ برسوں
پر مشتمل ہے۔ اور تہذیبی زندگی بقول جوڈ "چار ہزار برسوں پر
محیط ہے"۔

بہرحال، ان حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بے کراں خلا میں
ان گنت ستاروں اور سیاروں کے مجموعہ میں ایک حقیر سیارے یعنی زمین
پر موافق حالات پیدا ہونے سے یعنی تدریجی طور پر اس کی حدت میں کمی
واقع ہونے سے، بغیر کسی منصوبہ کے، زندگی کی شروعات عمل میں آئی
ہیں۔ اور ایک اتفاقہ کرشمے کے تحت غیر آباد خطہ زمین پر زندگی آگئی ہے
متصف ہو گئی ہے، یہ زندگی برابر گرم سفر ہے لیکن اس امکان کو خارج
نہیں کیا جاسکتا کہ کسی نقطہ عروج پر پہنچ کر زمینی یا خلائی حالات
کی ناسازگاری کے نتیجے میں مثلاً سورج کی گرمی کے زوال کے ساتھ ہی
یہ زوال آشنا ہوگی۔ اور یہ آباد زمین پھر غیر آباد ہو جائے گی

زمین کے جاہ ہونے یا غیر آباد ہونے کے امکانات ہم حال میں
 بھی نظر آتے ہیں۔ انسان مکانی ترقی کی دوڑ میں یہ حقیقت نظر انداز
 کرتا جا رہا ہے کہ وہ بنیادی طور پر زمین کے دوسرے مزید پذیر جذبہ کی
 طرح ایک جز ہے۔ ایک ایسا جز جو زمین کے پیداواری وسائل
 پر زندہ ہے۔ لیکن مکانی ترقی کے نتیجے میں زرخیز پیداوار کی طرف
 نسبتاً کم توجہ دینے سے اس کی زندگی کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے، علاوہ
 اس میں بڑھتی ہوئی آبادی، اور پیداوار کی تدریجی کمی (کیمیائی کھاد اور
 مسموم نانگانہ کھاد کے باوجود) قدرتی وسائل کے زوال کے لئے
 خطرے کی گھنٹی ہے۔

آخر میں نفسیاتی سطح پر شعور کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ
 انسان کو بنیادی طور پر اپنی جبلتی خواہشوں کے تحقق سے قدیم وحشی انسان
 یا جنگلی جانور سے ممتاز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ شعوری سطح پر
 انسان نے تہذیب کے اتفاقوں کے پیش نظر حیوانی جبلتوں پر روک
 لگائی ہے۔ تاکہ معاشرے کی ہماری اور استحکام کی ضمانت بستر ہو سکے
 لیکن انسان ہمیشہ جبلتوں کے آزاد رہا، انہماک کے لئے بے قرار رہتا
 ہے۔ لیکن تہذیب ایک زیوار کی طرح اس کے راستے میں رکاوٹ
 بنتی ہے۔ اور وہ اپنی تشنہ تکمیل آرزوؤں کو دبا رہا ہے۔ نتیجے میں
 تہذیب کی نشوونما ہوتی ہے۔ فرائیڈ نے کئی بار کہا ہے کہ "انسانی تہذیب
 جب بتوں کو دبائے کے عمل پر غور رکھتی ہے"

واقعہ یہ ہے انسان مسلسل خارجی زباؤں اور تہذیبی روک سے اپنی شخصیت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اور وہ نیورائیت کا شکار ہوتا ہے، اُس کا جذبہ نفخہ اور فکرو غفل کے قوی مردہ پڑ جاتے ہیں۔ اور وہ خود کار معاشرتی نظام میں ایک پرزہ بن کے رہ جاتا ہے۔ لیکن باطنی طور پر اس کے وجود میں تشنہ تکمیل خواہشوں کا لاوا پکنا رہتا ہے۔ جو اجتماعی طور پر تباہ کن جنگوں یا قتل عام کی صورت اختیار کرتا ہے۔ اور انفسرانہ کی طور پر منی صمت، مدادیت، نفرت، عیب جوئی۔ اغوا، ڈکیتی اور قتل میں نمودار ہوتا ہے۔ بقول فرائیڈ :

تکمیل خواہش کے جذبے کو ترک کرنا اس کی شدت اور بے صبری میں اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔
 چنانچہ عہد حاضر میں تہذیب کی گراں باری کا احساس انسان کی نفسیاتی زندگی کے لئے ایک عذاب بن چکا ہے اور نئی نسل کے لوگ اس شائشی تہذیب سے بیزار ہوتے جا رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اگر فرائیڈ کے اس نظریے کو تسلیم کیا جائے کہ تخلیل نفس کی رو سے انسان آج بھی وحشیانہ خواہشوں کا اسیر ہے۔ تو اس کی شعوری قوتوں سے اعتماد اکٹھا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ناقابل فہم نہیں ہے کہ انسان خارج سے ٹکرا کر عقل و فہم کی قوت کو تیز کرتا ہے اور وہ نیکی اور بدی اور فائدے اور نقصان میں تمیز کر سکتا ہے۔ وہ یادداشت اور قوت فیصلہ سے متصف ہو جاتا ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں جو اُسے وحشی

انسان سے الگ کرتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ شعوری قوتوں سے وہ تہذیبی اور تخلیقی کارنامے انجام دینے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان نے ایک عظیم انسانی تاریخ کی تشکیل کی ہے۔ فرائیڈ نے اس مسئلے پر بھی غور کیا ہے۔ اس نے جو نتائج اخذ کئے ہیں۔ وہ اس کے تحلیل نفسی کے نظریے سے متغائر نہیں ہیں اس کا خیال ہے کہ انسان کا تہذیبی عمل شعوری نہیں۔ بلکہ لاشعوری نوعیت کا ہے۔ اس کے تہذیبی کارنامے جو تاریخ میں اہم تبدیلیوں کے ضامن رہے ہیں اس کے لاشعوری ہیجانات ہی کا اظہار ہیں۔ انسان ہی وہ واحد مخلوق ہے جو ہر دور میں دل میں محشر اضطراب لئے رہا ہے۔ اس کی یہ اندرونی بے چینی اسے مستقل عذاب میں گرفتار کرتی رہی ہے۔ اور وہ انسانی تاریخ میں غیر شعوری طور پر منت نئی تبدیلیوں کا موجب بنا رہا ہے معاشرے کے انقلابات بھی لاشعوری محرکات کے مرہون رہے ہیں اس لئے ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نفسیاتی اعتبار سے اپنی وحشی جبلتوں کے اثر سے آزاد نہیں ہو سکا ہے اور وہ اس کی تسکین کے لئے برابر بے چین رہتا ہے۔

عالمی سطح پر تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں انسانی حیات میں رونما ہونے والے اثرات کے مطالعے کے بعد ملکی سطح پر تبدیلیوں کی رفتار، اہمیت اور نتیجہ خیزی پر ایک نظر ڈالنا مفید ہو گا۔ یہ صحیح ہے کہ جدید دور میں ساری دنیا میں رونما ہونے والے حالات شاعر (خواہ وہ کسی بھی علاقے میں کیوں نہ ہو) کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لئے کہ دنیا سمٹ کر ایک خطے میں تبدیل ہو چکی ہے۔ تاہم غسری شاعری

کے فوری پس منظر کی حیثیت سے ملکی حالات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔

ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ملک قدیم زمانے سے ہی اجنبی قوموں کے مختلف وقتوں میں غلبے ہونے سے ان کے تہذیبی اثرات کو فساد دلی سے اپنے تمدنی مزاج میں سموتا رہا ہے۔ قسروں وسطی میں مسلمانوں کے تہذیبی اثرات نے مقامی تہذیبی زندگی کو متاثر کر کے ایک مشترکہ تہذیب کی بنیادوں کو استوار کیا۔ بعد میں مختلف یورپی قوموں کی تہذیبی قوتیں تیزی سے اہل ہند کی قومی اور ذہنی زندگی پر اثر انداز ہوئیں۔ مسلمانوں کا ہنگامہ غدر اپنے دور رس اثرات کی بناء پر اہل ہند کی زندگی کو عہد وسطی کی روایات سے منقطع کرنے اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کا پہلا بڑا تاریخی واقعہ ہے، قدامت پرستی کے روئے کے خلاف سرسید اور راجہ رام موہن رائے کی ان تھک کوششوں سے اہل ہند قدامت کی زنجیروں کو توڑ کرنے سائنسی علوم کی ضرورت محسوس کرنے لگے، آہستہ آہستہ یہاں کے پڑھ لکھے لوگ والمٹیر کارلائل، مل اور روسو کے سیاسی اور سماجی تصورات مثلاً جمہوریت رائے عام حقوق نسواں، بالغوں کی رائے دہی، تقریر و تقریر کی آزادی مساوات اور سائنسی علم کی اہمیت سے آشنا ہونے لگے۔ شعر و ادب میں بھی جدت اور تازگی کے پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا۔ مجموعی طور پر انیسویں صدی کے اواخر تک اہل ہند کنوئیں کے سینڈک رہے۔ بلکہ ان کے ذہنی افق وسیع تر ہو گئے۔ اور وہ دنیا کے بدلتے ہوئے

حالات پر نظریں دوڑانے لگے، وہ مشاہدہ کر رہے تھے کہ مشرقی ممالک میں بھی صدیوں کی غفلت کے بعد بیداری کی ایک لہر دوڑ رہی ہے۔ روس میں مطلق العنانیت کے خلاف عوامی بے چینی بڑھ رہی تھی۔ چین اور ایران میں بدیسی تسلط کے خلاف نفرت تیز ہو رہی تھی۔ ہندوستان میں بدیسی سامراج کے خلاف خون میں چنگاریاں بجھ کر رہی تھیں۔ اس کے علاوہ ملک میں سائنسی ایجادوں کے اثرات پھیل رہے تھے۔ بڑے بڑے شہروں میں کارخانے لگائے جا رہے تھے۔ ریل و رسائل کے جدید طریقوں مثلاً سڑکوں، ریلوں اور خبررسانی کے نئے ذریعوں نے ملک کے معاشرتی مزاج کو متاثر کرنا شروع کیا۔ اقتصادی حالات میں تبدیلی آنے لگی۔ مذہب، اخلاق اور معاشرت کے مروجہ عقیدوں پر نظر ثانی کا جذبہ فزوں ہونے لگا۔ اور ذہنی کشمکش تیز ہونے لگی۔

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے گہری اور دور رس تبدیلیوں کی شروعات ہوئیں پہلی جنگ عظیم نے ہندوستان کو بھی بری طرح متاثر کیا۔ اس کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ اہل ہند کے دلوں میں بدیسی سامراج کے خلاف نفرت اور عزم و عرصہ کی آگ تیز ہونے لگی، ۱۹۱۹ء میں جلیان والا باغ کے خونچکاں حادثے نے ہندوستانیوں کی غیرت کو آتش فشاں بنا دیا۔ اسی دوران میں ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس ظہور پذیر ہوا۔ اس انقلاب کا دیگر ممالک میں بھی خیر مقدم کیا گیا، ہندوستان میں اشتراکی خیالات تیزی سے مقبول ہونے لگے۔

پہلی جنگ عظیم کے ہولناک اثرات ابھی تک دنیا کے لوگوں کے

دلوں سے مرٹ نہ چکے تھے کہ برمن فٹائٹ نے جو سرمایہ داری کا
 ہی ایک روپ تھا۔ ^{۱۹۳۴ء} میں پھر جنگ کے شلوں میں جھونک دیا
 اور لوگوں کے لئے معیبتوں کا نیا باب کھل گیا۔ تاہم ملکی سطح پر یہ فائدہ
 ضرور ہوا کہ تجارتی اور صنعتی ترقی کے امکانات بڑھ گئے۔ ہندوستان
 مشرق وسطیٰ کے لئے SUPPLY BASE بن چکا تھا
 فوڈ، ٹیکسٹائیل، سیمینٹ اور المونیم کے بڑے بڑے کارخانے وجود میں
 آ گئے۔ اس کے علاوہ جنگ کے طوقانی حالات میں ترکیب آزادی کو غیر
 معمولی تقویت ملی۔

مجموعی طور پر، موجودہ صدی کے وسط تک، ہندوستان کی
 معاشرتی اور تہذیبی زندگی (عالمی اثرات کے باوجود) روایتی قدیم
 کی نمائندگی کرتی تھی۔ ملک کی بیشتر آبادی دیہات میں مقیم تھی
 ان کے ذہن سہن۔ کھانے پینے کے آداب، لباس، عقیدے اور تصورات
 روایتی معیاروں سے مطابقت رکھتے تھے۔ ہندوستانی تمدن اپنی آہستہ
 روی کی بناء پر صدیوں سے ایک مخصوص ڈھڑے پر چلتا رہا اس کی
 ایک بنیادی خصوصیت ذات پات کی تقسیم رہی ہے۔ اس تقسیم کے
 پیچھے تقسیم کار اور نسلی امتیازات کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ مسلمان
 طبقے میں بھی خاندانی امتیازات کا عمل و فعل رہا ہے۔ دوسری خصوصیت
 مشترکہ خاندان کی رہی ہے، اس کی رُود سے گھر کے بزرگ کو خاندان
 کی حیثیت حاصل تھی، گھر کے نو عمر لوگ عموماً کانے کی فکر سے آزاد ہو کر،
 معاشی اور نفسیاتی طور پر بھی بڑوں پر تکیہ کرنے تھے۔ مشترکہ خاندان میں
 ایک اہم بات یہ پائی جاتی تھی کہ شادی بیاہ کے معاملے میں لڑکے یا لڑکی

کی مرئی کو کوئی اہمیت حاصل نہ تھی اس کے علاوہ عورت اور مرد کے دائرہ کار الگ الگ سمجھے جاتے تھے، پردے کا سختی سے رواج تھا عورت کی سماجی زندگی نہ ہونے کے برابر تھی، وہ مرد کے مقابلے میں کمتر رتبہ رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جہیز کی رسم عام تھی۔ علاوہ ازیں، جہالت اور پس ماندگی اپنی انتہائی شکل میں موجود تھی۔ یہ سماجی صورت حال صدیوں سے ہندوستانی مزاج کا حصہ بن چکی تھی، لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، کہ انیسویں صدی کے وسط سے، انگریزی حکومت کے قائم ہونے کے نتیجے میں ہندوستان کے لوگ ماضی کے دھندلکوں سے نکل کر سائنسی تہذیب کی روشنی کی سمت قدم بڑھانے لگے، یہ تبدیلی آہستہ روشنی بلکہ نئی صدی کے طلوع ہونے پر تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہونے لگی۔ اس تبدیلی کو مؤثر بنانے میں صنعتی اور میکانیکی ترقیات نے بنیادی رول ادا کیا۔ زراعتی نظم کے باوجود، ملک کے کئی شہروں میں ٹیکنالوجی تیزی سے و خیل ہو رہی ہے، زرعی میدان میں فصل اگانے کے پرانے طریقے مسترد ہو رہے ہیں۔ جدید سائنسی اوزار، فرٹیلائزر، سنج کی نئی قسمیں، کیمیاوی کھاد، حیوانات کی افزائش نس، زراعت کی مقدار اور کوالٹی میں حیرت انگیز اضافے کا باعث بنی ہوئی ہے، زراعت کے بڑھتے ہوئے اخراجات کے پیش نظر منافع میں بھی اضافہ ہو رہا ہے جس سے حیار زندگی بڑھ رہا ہے، ہنوتوں کے پھیلاؤ کے ساتھ دیہات میں زمین کی حصولی اور پھر دیہاتیوں کو زمین کے عوض نوکریوں کا بندوبست کرنے کے مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ ایک تشویشناک مسئلہ بڑھتی ہوئی آبادی کا ہے۔ اس کے علاوہ صنعت کاری کے میدان میں وسائل کی کمی

اور بیرونی خصوصیات یا عطیات پر تکیہ کرنے، اور منصوبہ بند صنعت کاری کے تصور کے فقدان نے کئی بنیادی مسائل پیدا کئے ہیں تعلیم یافتہ دیہاتی نوکریوں کی تلاش میں شہروں میں منتقل ہو رہے ہیں۔ اور شہری زندگی میں مخلوط آبادی کی وجہ سے تبدیلیاں آرہی ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان میں بھی میکانیکی تہذیب کے اثرات گہرے جوتے جارہے ہیں، ڈاکٹر ایل۔ پی۔ دویہ رتی لکھتے ہیں۔

پچھلے دہوں سے صنعتی تہذیب کا غمراہ ہو رہا ہے اور صنعتی طریق زندگی دیہاتی طب زندگی سے متصادم ہو رہا ہے۔

چنانچہ شہروں میں ایک جدید مخلوط قسم کی ناقابل شناخت موثر تشکیلیں بارہی ہے، جو رنگ نسل اور خلاقیت کے امتیازات کو بنیادی اہمیت دینے کے تصور سے نا آشنا ہے، کارخانوں، سرکاری وغیرہ کاری اداروں اور تجارتی کمپنیوں کی توسیع سے لوگوں کو معروضیت اور کثرت کار کا سامنا ہے، لوگ محلے کے روابط۔ رشتے منقطع اور آپسی مراسم سے دور ہو کر صرف اپنا اور بچوں کا پیٹ پالنے کی فکر میں سرگرداں ہیں۔ نئی کالونیوں کی تعمیر سے باہمی رشتے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں، انسان دیو پیرداروں بندوبالہ عملوں، وسیع و عریض سڑکوں، عظیم فوٹو لاری صنعتوں کے سامنے اپنے آپ کو بے مایہ محسوس کرنے لگے ہیں۔ مادی۔۔۔یں بلا واسطہ رابطوں اور خود غرضیوں کے بڑھتے ہوئے رجحان نے اسے بیسترا رہی۔ بے چہرگی، اور بے بسی میں گرفتار کیا ہے۔ یہ روئے ہندوستانی شخصیت کے لئے جنبی بھی نہیں، اس لئے کہ ہندوستانی تارکے میں بیرونی محلوں، توڑ

پھوڑ۔ انتشار۔ بنا و تور۔ بھوک۔ قحط۔ سیلاب اور وبا کے فوٹاز سے
لوگ عدم محفوظیت اور بے بسی سے آشتی رہے ہیں۔

نئی صورت حال نے صدیوں پرانے عقیدوں کو بھی متاثر کرنا شروع
کیا ہے۔ چنانچہ ذات پات کی تقسیم کا احساس کمزور ہونے لگا ہے۔ جدید
معاشرے میں جہاں پینے کے پانی کا جدید انتظام ہو۔ پانی کی الگ
الگ تقسیم ناممکن ہے۔ ذات پات کا مسئلہ پہلے ہی جاگیردارانہ نظام
کے اکھڑنے کے ساتھ ہی اپنی شدت کھو بیٹھا تھا۔ نئی نسلیں چھوت
چھات سے بلند ہو کر مساوات اور جمہوریت کے اصولوں سے متاثر نظر
آتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ گھروں میں بزرگوں کے ذہن ابھی تک اس کے
آخر سے نجات نہیں پاسکے ہیں۔ اور نئی نسل کے لوگوں کے لئے ذہنی
کشاکش کا باعث بن جاتے ہیں۔

مشترکہ خاندان کی روایت بھی تیزی سے متاثر ہو رہی ہے پڑھے
لکھے نوجوان شادی کے بعد ہی بزرگوں کے اقتدار سے بیزار ہو کر
اپنا گھر بسانے کی خواہش سے دوچار ہوتے ہیں اس رجحان کو اپنی
مرضی سے شادی کرنے کے جذبے سے تقویت ملی ہے۔ بڑے بڑے
شہروں میں کاروباری اداروں، سرکاری دفاتر اور یونیورسٹیوں میں
عورت اور مرد کے ایک دوسرے کے قریب آنے کے امکانات نے
لو میسر پنجز کو آسان بنا دیا ہے، عورت اب گھر کی چار دیواری سے
نکل کر کے مرد کے بدوش بدوش کام کر رہی ہے۔ اس واقعے نے کئی
تبدیلیوں کے لئے راہ ہموار کی ہے۔

ہندوستان میں نئے حالات میں، لوگ تقسیم پرپسندی کے زیر اثر

ہاتھ پر ہاتھ دھرے رہنے کے روئے کو ترک کر کے زیادہ سے زیادہ کمائی کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں تاکہ اپنے معیار زندگی بہتر بناسکیں، لیکن عام طور پر اقتصادی پس ماندگی اب بھی ہندوستان کے گلے کا ہار ہے حکومت سوشلزم کے لفسب العین پر عمل پیرا ہونے کے باوجود، افلاس کا خاتمہ نہیں کر سکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عملی طور پر منافع خور، تجارت پیشہ طبقہ اور صنعت کار، پرائیویٹ سیکٹر میں حکومت کے مالی تعاون کو حاصل کر کے تجارت اور صنعت پر قابض ہیں۔ اور انہیں منافع خوری کے نادر مواقع حاصل ہیں۔ سرکاری مشنری رشوت خوری کی بنا پر ان کے زیر دام ہے۔ اور مختلف سیاسی پارٹیاں ان کی خوشہ چین ہونے کی بنا پر انہیں تنقید کا ہدف بنانے سے معذور ہیں۔ ان حالات میں بہتر زندگی گزارنے کی جدوجہد کو بے اثر پا کر لوگ مایوسی اور ذہنی تناؤ میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ملقبائی خلیج بڑھتی ہی جا رہی ہے۔ کاروباری اداروں میں سرمایہ داروں اور سرکاری دفاتر میں بیوروکریسی کے اقتدار نے طبقائی کشمکش کو تیز کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ افسر شاہی جاگسردارانہ نظام کا نعم البدل بن چکی ہے۔ نتیجے میں گزشتہ پچیس برسوں کے بعد بھی انتظامیہ میں رشوت خوری، لال قینے کی موجودگی اور ذمہ داری پر احساس کے فقدان سے ملک کی اقتصادی حالت کمزور ہوتی جا رہی ہے، اس کے علاوہ کئی وطن دشمن عناصر اور مفاد خفوسی رکھنے والے اخلاقی ترور کو رو بند کر، فرقہ وارانہ جھگڑے، علاقائی تعصب، لسانی منافرت، بیواریتے ہیں، لہذا دوا کر کے لفظوں میں "ساری سماجی ساخت میں بے اطمینانی، عدم اعتماد اور بے چینی سرایت

کر گئی ہے۔

اس وقت سب سے زیادہ مشکل کا سامنا نئی نسلوں کو ہے وہ صدیوں کی پس ماندگی، جہالت اور افلاس سے آزاد ہونے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ لیکن معاشی اور معاشرتی طور پر وہ ابھی تک پرانی نسلوں کے دست نگر ہیں، ان پر پرانے معتقدات لاوے جلتے ہیں۔ جن کے کھوکھلے پن سے وہ واقف ہو چکے ہیں اس لئے نسلوں کی باہمی آویزش بڑھتی جا رہی ہے، نئی نسلوں کے نزدیک قدر میں اپنی معنویت کھو بیٹھی ہیں۔ اس صورت حال نے نئے ذہن کو زیادہ ہی پیچیدہ متناقض، اور *Ambivalent* بنایا ہے۔ نیا ذہن بے چینی انتشار اور تشدد پرستی کا شکار ہو رہا ہے۔ بزرگی کی معاشی اور تہذیبی اجارہ داری کے خلاف نئی نسلوں کی تخریب پسندی اور منظم آرائی ایک شدید رد عمل کا اظہار ہے۔

ملکی سطح پر سیاست کے دائرہ وسیع اور تشبیب و فراز سے آگاہ ہونے کے ساتھ ہی نئی نسلیں عالمی سطح پر بھی سیاسی بازگرمی کے پیچھے مفاد پرستی، اقتدار جوئی، جنگ جوئی اور ملک گیری کی بہیمانہ ہوس کا نظارہ کر چکی ہیں، وہ بیت نام اور عرب اسرائیلی جنگ کے پیچھے اہل سیاست کی ریشہ دوانیوں سے واقف ہیں۔

۱۹۷۰ء میں ہمسایہ ملک چین سے سرحدی تنازعہ ہوا۔ اور کچر

پاکستان سے قسری ہمسائیگی اور تمدنی ارتباط کے باوجود تین مرتبہ
ہولناک تصادم نے سبھوں کو ہتھیڑ کر رکھ دیا۔

متذکرہ بالا حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرتا غلط نہ ہو گا کہ ملک
اس زمانہ میں اقتصادی، تہذیبی اور معاشرتی طور پر ایک بحرانِ حالت
سے گزر رہا ہے۔ اور کچھ لوگوں کا یہ رویہ خوش فہمی نہیں تو اور کیا ہے کہ
یورپی ممالک میں میکانیکی تہذیب نے بحران پیدا کیا ہے لیکن اپنے گھر
میں خدا کے فضل سے سببِ خیریت ہے۔ یہ رویہ انتہائی غیر حقیقت
پسندانہ اور غیر ذمہ دارانہ ہے۔ ہم ہر عہد کے دانش ور و اور شاعروں
سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ اپنے عہد کے خطرات کا سامنا کریں۔ اس
وقت صورتِ حال یہ ہے کہ یورپی ممالک کے مقابلے میں ہندوستان
اپنے مخصوص حالات اور پییدگیوں کی بنا پر زیادہ گہیر اور حیات شکن
مرحلوں سے گزر رہا ہے اس لئے فنکارِ سطحی رجائیت اور طفلانہ امید
آفرینی کا خرافات کر کے، اپنے عہد کی سنگین سپائیوں کا اور اکھٹل
کر رہا ہے، نئی شاعری ملکی اور بین الاقوامی سطح پر فکر و احساس کی
ایسی ہی تشدد کیفیات اور تجربات پر اپنی عمارت کھڑی کرتی ہے۔

تیسرا باب

دیدہ بے خواب

ایک چمیز یقینی ہے۔ جدید شاعری
اپنا وجود رکھتی ہے۔ اس نے نئے رتبوں پر اپنا
حق جتایا ہے۔ اس نے ایک نئی حسیت کی تشکیل
کی ہے، اور سہارے شعور کی توسیع کی ہے۔
سرل کانتلی

اردو شاعری میں نئی حسیت کے مختلف پہلوؤں کو اظہار لگ بھگ
۱۹۵۵ء کے بعد ایک نمایاں اور توجہ طلب حیثیت اختیار کرنے لگا۔ اور
ادبی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ یہ ایک جدید تر دور کہلایا جا سکتا
ہے۔ اس لئے کہ یہ ماضی قریب کی روایات سے بھی انقطاع کر کے اپنے
عصری مسائل سے وابستگی کے حاوی رجحان کا حامل تھا۔ یورپ کی مختلف
زبانوں کی شاعری میں، خاص کر انگریزی اور امریکی شاعری میں نئی
صدی کے ضلوع ہونے پر، پہلی جنگ عظیم کے زمانے ہی میں، روایت
سے انحراف اور نئی آگہی کے اظہار پر زور دیا جانے لگا۔ ایلیٹ
کی ویسٹ لینڈ (۱۹۲۲ء) اور ایڈریاڈنڈ کی امیجسٹ تحریک نے

انیسویں صدی کی وکٹوریہ میں شاعری کی دستبرداری اور روایت پسندی سے اپنا رشتہ منقطع کیا، اور شاعری کے موضوع اور ہیئت میں بیت انگیز تبدیلیاں پیدا کیں۔ آرٹ کی دنیا میں ۱۹۰۵ء سے ۱۹۱۰ء تک پکا سونے کیو بنزم کے رجحان کو فروغ دیا۔ اور پھر فرائڈ اور دوسرے ماہرین انشیات کی تحقیقات نے انسانی فطرت کے بارے میں روایتی تقدس مآب تصورات کو چیلنج کر کے اس کی حیوانی جبلتوں سے پردہ اٹھایا۔ فریکس کی نئی تحقیقات نے زمان و مکان کے پرانے تصورات کی بیخ کنی کی۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تصویری ۱۹۰۵ء میں منظر عام پر آئی، صنعتی اور سائنسی ترقی کے زیر اثر بین الاقوامی حالات کی تیز رفتاری نے ادبی حسیت کو مختلف سطحوں پر تیزی سے متاثر اور متحین کرنا شروع کیا۔ ہندوستان میں بھی، نئی صدی کے آغاز سے ہی مختلف زمانوں کی شاعری، موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے، بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر، گہری تبدیلیاں قبول کرتی رہی۔ اردو میں اقبال کی شاعری نہ صرف انیسویں صدی کی آزادانہ عالمی کی شاعری کی جدت پسندی کی توسیع کرتی ہے، بلکہ اپنے بیانیہ طرز اظہار کے باوجود بعض مغربی نظموں کے نمونوں کی پیروی میں، تجربے کی تازگی کی ایک مثال فراہم کرتی ہے۔ یہ تجربہ عصری شعور کی سچائی پر دال ہے، اقبال کے بعد کارل مارکس اور فرائڈ کے نظریات کے زیر اثر شاعری میں سماجی احساس (جس کی نمایندگی ترقی پسند شعراء کرتے ہیں) اور جنسی آگہی (جو میراجی کے یہاں ملتی ہے) کے دو اہم رجحانات حاوی رہے، حلقہ اربابِ نفاق سے والیسنہ شعراء مثلاً مختار صدیقی، مجید امجد، قیوم نظر

اور یوسف ظفر نے مومنوے میں تجربہ پسندی کی طرف دھیان دیا اور نظم کے فنی تصور کو فروغ دینے کی سعی کی۔ ان شعراء کے یہاں عام طور پر جدید مشینی دور میں فرد کے ذاتی اور معاشرتی مسائل کو موضوع شعر بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات مثلاً رومانویت، وطنیت اور جذبہ آزادی بھی موضوع شعر کی تشکیل کرتے رہے، ظاہر ہے یہ موضوعات اپنے دور کے بدلتے ہوئے تاریخی سیاسی اور سماجی حالات کا ہی نتیجہ تھے۔

۱۹۴۷ء تک یہ مختلف اور متضاد رجحانات بڑی ہمواری کے ساتھ شاعری میں جگہ پاتے رہے۔ ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہوا۔ اور نتیجتاً ملک کی سیاسی، معاشرتی اور ذہنی زندگی کو ایک ناقابل تلافی نقصان سے دوچار ہونا پڑا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ تقسیم کے سانچے کے ساتھ، صمیمیت کے طور پر مذہب کے نام پر ایسے انسانیت کش فسادات ہوئے، جن کی مثال نہیں ملتی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ۱۹۴۷ء کا سال صدیوں کی غلامی، محکومیت اور پس ماندگی کے خاتمے، اور آزادی، جمہوریت اور صنعتی ترقی کا نقطہ آغاز تھا۔ حالانکہ حصول آزادی کا مطلب یہ نہ تھا کہ کوئی جو دو کی چھڑی ہاتھ لگی تھی۔ جو آن و احد میں ملک کی تقدیر بدل کے رکھ دے، صورت حال یہ تھی کہ ملک کو اپنے وسائل کی نئی تنظیم کر کے ایک منصوبہ بند تعمیر نو کے صبر آزمائے مرحلے سے گزرنا تھا، اس لئے بے شمار نئے مسائل پیدا ہوئے۔ ان حالات سے ادب کا متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ تقسیم وطن کے دس بارہ برسوں تک ہندوستانی ذہن مغربی ممالک کے بدلتے ہوئے حالات سے براہ راست اور گہرے

انداز سے متاثر ہونے کے بجائے اپنے اقتصادی، درسیاتی، عادات کی
 پرانگی کا شکار رہا۔ یہ واقعہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارے شاعروں
 کو ایک ایسے ہمہ گیر انتشار اور مایوسی کا سامنا کرنا پڑا کہ دس بارہ سال
 کا عرصہ ان کی جذباتی بجائی اور نفسیاتی باقاعہ دگی کے لئے کافی نہیں
 تھا، اس وقت میں وہ زیادہ تر اپنے زخموں کا شمار یا اندمال کرتے
 رہے لیکن دس بارہ برسوں کے قلمی عرصے میں اتنے بڑے ملکی
 سانحے کو جھیلنے اور کھردرنا بارہ سنبھل کر عالمی حقیقتوں سے آنکھیں
 ملانے کے رویے کا اظہار کر کے ہمارے شعرا نے اپنے ذہن کی فعالیت
 اور عصری شعور کی سچائی کا ثبوت دیا۔ یہ ثبوت ۱۹۵۵ء کے بعد کی
 شاعری فراہم کرتی ہے۔ اس سے پہلے شاعری کا حاوی موضوع
 تقسیم اور اس کی تباہ کاریوں اور نئے نظام سے وابستہ امیدوں اور غموں
 کی شکست کا المیہ رہا، یہ المیہ ملکی عادات کے پس منظر میں فکری گہرائی
 اور پائدار سنجیدگی کے بجائے فوری جذباتی رد عمل کا زامیدہ تھا
 اس لئے تخلیقی اعتبار سے دیر پا اثرات کا حامل نہ رہا۔ یہی وجہ ہے اس
 دور میں فیض کی چند نظموں مثلاً ملاقات، تنہائی، ہم لوگ اور اے
 روشنیوں کے شہر کے بغیر اعلیٰ پائے کی کوئی تخلیق سامنے نہ آسکی۔
 اس زمانے میں نظریاتی وابستگیوں کے ختم میں شاعری کا اکثر دبئیتر
 حصہ آدرش یا فارمولہ کی تدوین ہو کر رہ گیا۔ یہ سمجھ ہے کہ بعض شعرا مثلاً
 اختر الہیاء اس زمانے میں بھی اصولوں یا نظریوں کو شعری تخلیق
 پر حاوی کرنے کے روادار نہ تھے۔ اور تخلیقی شخصیت کے آزار اور بیاک
 اظہار پر اصرار کرتے رہے، انہوں نے بہت حد تک نظم کو جوش اور

سردار جعفری کی بلند آہنگی اور خطیبانہ طبع و ادا سے آزاد کر کے اسے
 داخلی خود کلامی کے قریب کر دیا۔ اُن کی نظمیں ایک لڑکا اور پگڈنڈی
 میں نظم کو علامتی انداز سے روشناس کرنے کی سعی ملتی ہے۔ اور عہد
 کے حالات کا شخصی اور رک کرنے کا رویہ نظر آتا ہے۔ اختر الایمان
 کے ساتھ ہی منیب الرحمن کی بعض نظمیں مروجہ نظم کی خطابت، پھیلاؤ
 اور تکرار سے انحراف اور تجربے کے شخصی برتاؤ کی مثال فراہم کرتی ہیں۔
 چنانچہ بلبلوں کے محل۔ پگڈنڈی۔ اجنتا اور اس کی آواز میں زندگی کے
 مسائل کو داخلی انداز میں پیش کرنے۔ اور نظم کی فنی ہستی کا احساس ملتا
 ہے۔ اسی زمانے میں نور شید الاسلام نے بھی چند مختصر نظموں مثلاً خیر اللہ
 شہر میں تجربے کی وحدت اور ارتکاز کا خیال رکھا، مجموعی طور پر ان نظم
 نگاروں نے نظم کو جوش کے اثرات سے نجات دلانے کی مسامی کی، اور
 اسے ایک داخلی تجربے کے مؤثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش
 کی۔ اُن کے ہیئت کے نئے تجربوں۔ مثلاً نظم آزاد، نظم معری، رد مرہ
 کی زبان نے علامت سازی کے میلانات کو مزید تقویت دی۔ چنانچہ میراجی
 اور راشد، اور حلقہٴ ارباب ذوق کے شعراء کے بعد اختر الایمان اور
 منیب الرحمن نے بالخصوص شاعری کو تجربے اور ہیئت کے تعلق سے
 تقلید اور روایت زدگی سے نجات دہانے، اور اسے جدت سے ہمکنار
 کرنے میں اہم رول ادا کیا۔

۱۹۵۵ء سے بلاشبہ اردو شاعری عصری آگہی کے مؤثر اظہار

میں کامیاب نظر آتی ہے۔ اور شعری تجربے اور ہیئت کے لحاظ سے گہری
 اور نتیجہ خیز تبدیلیاں وقوع پذیر ہوتے لگی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ

اردو شاعری گزشتہ ادوار کی شعری روایات سے انحراف کر کے، پہلی بار تجربہ پسندی کے ایک ایسے بار آور عمل سے گزر رہی ہے کہ جس کے نتیجے میں وہ عصری حیثیت کی باز آفرینی کے ساتھ ساتھ تخلیقی کردار کو بھی مستحکم اور متعین کر رہی ہے۔

میں اس بات پر خاص طور سے زور ڈالنا چاہتا ہوں کہ عصری شاعری کی ایک قوی خصوصیت یہ ابھر آئی ہے کہ یہ پہلی بار تخلیقی خود آگہی سے متصف ہو رہی ہے، یہ گزشتہ ادوار کی اکثر و بیشتر شاعری (جو معرضیت سطحیت اور روایت زدگی کی شکار رہی ہے) سے قابل لحاظ حد تک، مختلف نظر آتی ہے، تخلیقی خود آگہی سے کیا مراد ہے؟ شاعری، دوسرے فنون لطیفہ کی مانند، بنیادی طور پر، ایک تخلیقی فن ہے، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ تخلیقی امکانات کی سمائی ممکن ہے فنکار بقول اقبال، تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے، وہ خدا کی کائنات میں ایک نئی تخیلی کائنات تخلیق کرنے پر قادر ہے، جو زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر ہو سکتی ہے۔ ارسطو نے اس بات کی صراحت کی ہے کہ فنکار خارجی حقیقت کی مصوری نہیں کرتا۔ جو نقاشی کے مترادف ہے، اور فن کی ماہیت کے منافی ہے، بلکہ وہ شخصیت کی خلاق قوتوں مثلاً تخیل، حیات اور ادراک کے اشتراک عمل سے ایک نئی تخیلی حقیقت کی دریافت کرتا ہے، یہ تخیلی حقیقت معروضی حقیقت سے مکمل تر اور ارفع تر ہوتی ہے۔ اور قاری اس نو دریافت شدہ حقیقت سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ روزمرہ کی زندگی کا اثر و اقتدار گھائے میں پڑ جاتا ہے۔

بہر کیفیت، ارسطو کے نظریہ فن کے ضمن میں فلسفیانہ سطح پر یہ
 ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ خارج کی نئی تشکیل کے باوصف ایک
 بنیادی حقیقت کو پہلے ہی مسلم سمجھا جاتا ہے کہ خارجی کائنات ایک
 ازلی خیال کا اظہار ہے۔ اس لئے، اگر فنکار خارجی حقیقت کی نقل نہیں
 کرتا۔ پھر بھی وہ ایک موجود مثالی حقیقت کی نئی تشکیل کرتا ہے اس لئے
 مثالیت کی صورت بہر حال قائم رہتی ہے، نئی حسیت چونکہ ہر قسم کی
 مثالیت کی شکست سے اپنا سفر شروع کرتی ہے، اس لئے ارسطو کے
 نظریہ نقالی کی فلسفیانہ تعبیر منسوخ قرار پاتی ہے نیا ذہن خارجی حقیقت
 کو تسلیم نہیں کرتا، یہ رویہ کانٹ کے نظریے سے بہت حد تک مطابقت
 رکھتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک خارجی حقیقت یا فطرت اپنا کوئی وجود نہیں
 رکھتی۔ بلکہ یہ ہمارے ذہن کی پیداوار ہے۔ اور جہاں تک مافوق فطرت
 کا تعلق ہے، چونکہ وہ انسانی حسیات کے ادراک سے باہر ہے، اس لئے
 اس کا وجود عدم مساوی ہے۔ کانٹ کا یہ نظریہ بلاشبہ فرنیکیس کے
 نئے نظریات کے تعلق سے۔ فطرت یا آرٹ کی ماہیت کے بارے میں
 ایک اساسی نظریہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ فنکار خارجی حقیقت کی
 بازیافت یا مابعد الطبیعیاتی دنیا کا انکشاف نہیں کرتی اس لئے کہ اول
 الذکر کا کوئی وجود نہیں، اور مؤخر الذکر حسیاتی شعور سے ماورائی ہے
 پس فنکار خارج سے انقطاع کر کے مکمل طور پر ایک نئی کائنات
 کی تخلیق کرتا ہے اس عمل میں وہ خارجی دنیا کی پابندیوں سے نجات
 پا کر، ذہن کی آزادی حاصل کرتا ہے، یہ تجربے کی آزادی بھی ہے خارجی
 کائنات میں منطقی اصولوں کے تحت کوئی بھی معروض زمان و مکان

کا پابند ہوتا ہے۔ ایک شے ایک ہی جگہ یا ایک ہی وقت میں اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ لیکن فنی تجربہ، جذبہ و احساس کے توسط سے، شے یا معروض کو ایک ہی وقت میں کئی جگہوں پر اور متنوع حالتوں میں ظاہر کر سکتا ہے۔ کائنات کا یہ خیال کہ فنکار اپنی آزادی سے اپنی خواہشوں کے مطابق تخلیق کرتا ہے؟ آرٹ کی تخلیق کی توازنیت فراہم کرتا ہے وہ تخلیق کے داخلی اصولوں کو اپنا رہنما بناتا ہے۔

شعری حقیقت اپنے داخلی اصولوں کے تحت بقول ہربرٹ ریڈ، مصنوعی ہیئت میں ڈھل جاتی ہے۔ یہ ہیئت مصنوع اور پیکر کے مکمل انضمام سے تشکیل پاتی ہے۔ اس لئے فن پارہ ایک خود مختار اکائی کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ خارج کے انتشار، بے ربطی اور عدم توازن سے مبرا ہوتا ہے۔ اس نو دریافت شدہ سچائی کا خارجی کائنات سے کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ حیرت اور مسرت کے جمالیاتی تجربے کو خلق کرتی ہے۔

تخلیق کے اس عمل میں زندگی کا تجربہ، فکر و احساس کے آشکارسازی میں تپنے لگتا ہے۔ اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے۔ اور یہ زرخاں کی مانند دمک اٹھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ تجربے کے تشکیلی عمل میں، صرف وہی ترکیبی عناصر برقرار رہتے ہیں۔ جو اس کے جزو لا ینفک ہیں، اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر خارج ہو جاتے ہیں، اور شاعری پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شاعر اکثر حالتوں میں تخلیق فن کے پراسرار عمل میں شعوری طور پر اپنی فکری قوتوں کو بلا ضرورت دخیل

کرنے پر بقدر رہا ہے۔ نتیجے میں سونے کے ساتھ کھوٹ کی ملاوٹ ہو گئی ہے اور تجربے کی اصلیت مشکوک ہو گئی ہے۔ ماضی کا شعری سرمایہ اکثر و بیشتر غزل پر مشتمل رہا ہے۔ میر کے دیوان میں صرف بہتر نشتر کی نشان دہی کے خیال کی صحت سے قطع نظر، اگر تخلیقی نظریے سے دیکھا جائے، تو شاید ان کے دیوان میں سے اس سے بھی کم تعداد کے اشعار ملیں گے۔ جو مکمل ترکیبی حسن کے حامل ہونگے، اور غیر ضروری عناصر سے پاک و صاف ہوں گے، غزلیہ شاعری کے تعلق سے یہ ایک مایوس کن صورت حال ضرور ہے، لیکن اس سے مفر بھی نہیں۔ اس کی تین وجہیں ہو سکتی ہیں۔ اول، شاعر اپنی تنقیدی صلاحیتوں میں کمی کی بنا پر اعلیٰ فن کی پرکھ سے موزر رہے اور وہ شعر کو تشو و زواید سے پاک کرنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ دوم، شاعر، اتنا روایت پرست ہے کہ شعری روایات کی پابندی جزو ایمان قرار دیتا ہے، تیسری وجہ عمومی نوعیت کے بجائے صنفی نوعیت کی ہے، یعنی شاعر غزل کی صنف کی مروجہ پابندیوں اور قیودوں کو کٹر پن سے برتنے پڑھ رہا ہے۔ غالب اردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں۔ اور اسی صنف میں انہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا ہے۔ لیکن صنف غزل کے ڈھیلے پن اور غیر ضروری پھیلاؤ کے جن نقائص کا ابھی ذکر کیا گیا۔ ان سے غالب کی غزلیں بھی پاک نہیں ہیں۔ غالب سے کمتر درجے کے شعراء کے یہاں تو خدا ہی حافظ ہے۔ غالب کی غزلوں کے کئی اشعار اختصار کے حسن کے حامل ہونے کے باوجود تشریحی انداز رکھتے ہیں اور ان میں سے ایسے حصے بھی موجود ہیں، جو شعر سے خدمت کئے جائیں۔

تو تجربے کی وحدت پر کسی مضرت رساں اثر کے پڑنے کا احتمال نہیں۔ بلکہ انھیں حذف کرنے سے ہی تجربے کی وحدت ابھر سکتی ہے اس تناظر سے دیکھئے تو کبھی مصرعے کا مصرعہ غیر ضروری ہو گیا ہے۔ مثلاً :

(۱) کا د کا دست جاتی پائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

(۲) شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی ماریاں نکل

(۳) خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں رز و پیل
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گو غریباں کا

(۴) دل ہر قطرہ ہے ساز انا البھر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

(۵) مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی
ہیولی برق خرمن کا ہے خون گرم دھواں کا

ایں اشعار پر غور کیجئے، تو ظاہر ہو گا کہ شعر (۱) کا پہلا مصرعہ، نمبر (۲) کا پہلا مصرعہ، نمبر (۳) کا پہلا مصرعہ، نمبر (۴) کا دوسرا مصرعہ اور نمبر (۵) کا پہلا مصرعہ

اپنے متوازی مصرعے کی منظوم تشریح کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ تجربے کے استعاراتی اظہار سے اتنا ہی تعلق رکھتا ہے، جتنا کہ اس کا تشریحی بیان، خواہ، وہ شاعر کی جانب سے ہو (جیسا کہ غالب نے اپنے بعض اشعار کی نثری تشریح کی ہے) یا قاری نے پیش کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں، بلکہ محولہ بالا اشعار میں تشریحی مصرعوں نے نثری تجربے کے اندر چھپے ہوئے متنوع مفاہیم کی غیر پسندیدہ تحدید کر دی ہے، اور تجربے پر ظلم ڈھایا ہے۔ یہ طرز اظہار غالباً روایتی ہے۔ اور تمثیل نگاری سے موسوم ہوتا ہے۔ تمثیل نگاری کی روایت کے موجب شاعر ایک مصرعے میں دعویٰ کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی نثری سپائی کو ثابت کرنے کے لئے دلیل دی جاتی ہے، یہ تمثیلی اسلوب فارسی کے دور زوال کے شعراء مثلاً: صائب، بیدل، اور غنی کا شاعری کے یہاں ایک مستقل رجحان کی صورت اختیار کر گیا تھا، غالب نے بھی، ظاہر ہے، اسی اسلوب کی پیروی میں ایسے شعر کہے ہیں۔ فنی نقطہ نگاہ سے دیکھا جائے تو دعویٰ اور دلیل والے اسلوب کو شعوری طور پر برتنے سے تخلیقی عمل کی نفی ہو جاتی ہے اس لئے شاعر اپنے تجربے کو اس طرح محسوس نہیں کرتا کہ وہ پہلے کسی خیال کو ذہن میں ترتیب دے اور پھر کہیں سے ایسے یا استعارہ اٹھا کر اس کے مقابل لا کھڑا کر دے۔ رین سم نے صحیح لکھا ہے۔

”پیکر فطری یا وحشی حالت میں ہوتا ہے، اسے اپنے مقام پر دریافت کیا جاتا ہے۔ اسے وہاں بٹھایا نہیں جاتا۔ یہ ہمارے نہیں، بلکہ اپنے قانون کا احترام

کرتا ہے۔

صنف غزل تو اختصار پسندی اور استعاراتی پیکر تراشی
 و جوفن کے بنیادی لوازم ہیں سے جیسا کہ پہچانی جاسکتی ہے۔ لیکن
 ہمارے غزل گو شعراء نے دوسرے غزل پر مشتمل شعریں۔ ان لوازم کا
 بہت کم خیال رکھا ہے، اور لفظ کی صحیح قدر و قیمت کی طرف دھیان
 نہیں دیا ہے، یہی وجہ ہے کہ غزل گو شعراء عام طور پر ضخیم دواوین
 مرتب کرنے کے باوجود (جن میں اشعار کی تعداد ہزاروں سے
 بھی تجاوز کرتی ہے) ان کے بلند معیار پر پہنچنے سے قاصر رہے ہیں۔ ایک
 اور بات یہ ہے کہ غزل میں شعراء نے روایت کی اندھی تقلید کی
 ہے، یہ تقلید موضوعات کے، مانند ساتھ زبان و بیان کے اسالیب
 میں بھی نمایاں ہے۔ حیرت کا مقام ہے کہ متقدمین کے یہاں غزل کی جو
 لفظیات اور تراکیب مردود ہیں وہی مہولی سی رد و بدل کے ساتھ
 برابر دہرائی جاتی رہی ہیں اور تقلید شاعری کی بھرمار
 رہی ہے۔

یہ تو غزلوں کا حال ہے۔ رہی نظمیں، سوان کی عمر ہی ابھی کتنی ہے؟
 اور جو نظمیں موجود ہیں۔ ان میں سچی شاعری کے نمونے انگلیوں گنے جاسکتے
 ہیں۔ نظم کا تصور، جو تجربے کی تکمیل اور ارتقار پذیر سیر سے متشکل ہوتا
 ہے۔ اردو شاعری میں، بہت بعد میں یعنی انیسویں صدی کے وسط کے بعد
 مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے بعد ہی متعارف
 ہوا ہے۔ یہ کام آزاد اور حالی نے اجتماعی طور پر انجمن پنجاب کے موضوعی

شاعروں کے انعقاد سے انجام دینے کی کوشش کی، حالانکہ نظم کے ارتقاء کے سلسلے میں یہ تصور ابتدائی کوشش سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ آزاد اور حالی سے پہلے نظم کا وجود قریب قریب ناپید رہا ہے۔ معاشرتی موضوعات سے متعلق چند نظمیں دکن میں محمد قلی قطب شاہ کے یہاں، اور شمالی ہند میں جعفر زبلی کے بعد فائز، عالم، ولی، اور نظیر اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہیں۔ اور کئی نظم پارے روایتی اصناف مثلاً مرثیہ، قصیدہ اور مثنوی میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ لیکن مجموعی حیثیت سے یہ نظمیں نظم جدید کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں اس لئے قابل اعتنا نہیں۔

آزاد اور حالی کے بعد، انیسویں صدی کے اواخر تک کئی نظم نگار مثلاً نظم طباطبائی، شوق قدوائی، وحید الدین سلیم، سرور جہاں آبادی، نادر کا کوری پیدا ہوئے۔ انہوں نے کم و بیش آزاد اور حالی کی قائم کردہ روایت کی توسیع کی، اس پورے عہد کی نظمی شاعری کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اکثر بیشتر نظمیں غیر ضروری تفصیلات رطب دیالیں اور نثریت کے نقائص کو دور نہیں کر سکی ہیں۔ مثال کے طور پر حالی کی نظموں مثلاً نشاط امید اور حب وطن کو لیجئے۔ ان نظموں میں بے جا طوالت، تکرار اور نثریت نے موضوع کو سپاٹ بنا دیا ہے۔ البتہ بیسویں صدی میں اردو نظم ترقی کے راستے پر کئی قدم آگے بڑھی، اس کی دو خاص وجہیں سمجھ میں آسکتی ہیں۔ اول، نئی صدی کے طالع ہونے پر ساری دنیا میں اتھل پھل، برہمی اور انقلاب نے شعراء کے تجربات میں بحران پیدا کیا۔ دوم، اردو شعراء کو مغربی

ادبیات سے زیادہ قسری تعلق قائم کرنے کا موقع ملا، اقبال نے اردو نظم کو عصری آگہی اور فلسفیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اور پھر ان کے لہجے کے زیر اثر جوش، سیماب، افسر، ظفر علی خاں اور جمیل مظہری نے نظم کی بلند آہنگی، خطابت اور علوئے خیال کو برقرار رکھنے کی سعی کی۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات، مثلاً: رومانیت کا اظہار، اختر شیرانی اور اختر انصاری، معاشرتی احساس اور وطنیت کا اظہار، مجاز، حفیظ، ساعر، سرور، حفیظ، فیض، راشد اور مخدوم محی الدین کے یہاں ملتا ہے۔ حلقہٴ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والے شعراء مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر نے ترقی پسندوں کے خلاف نظم کے فنی پہلوؤں کی طرف غاصی توجہ کی، اور فنی نقطہ نظر سے نظم کے دامن کو وسیع تر کیا، لیکن ان سبھی شعراء کے یہاں ایسی تخلیقات کی تعداد بہت کم ہے۔ جو تجربے کی وحدت، ارتقاء پذیری اور تکمیلیت کا احساس پیدا کریں، اقبال کی مشہور نظم مسجد قرطبہ پر ایک نظر ڈالئے تو ظاہر ہو گا کہ اس نظم پر روایتی نثر کی ریزہ کاری کا گہرا اثر ہے، اس لئے تجربہ تدریجی بالیدگی سے محروم ہے۔ نظم ایک حد تک طوالت اور تکرار کی شکار ہے، اس نظم سے کسی بند کے چند اشعار یا بیچ میں سے پورا بند ہی نکال دیجئے تو نظم کے تعمیری ڈھانچے یا اس کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ ظاہر ہے یہ عیب نظم کی معنوی وحدت کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے، ذیل کے اشعار پر غور کیجئے، تو خیالات کو چابک دستی کے ساتھ نظم میں کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔

خاک و نوری بہادر بندہ مولا صفات
 ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
 اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد صیل
 اس کی ادا و لفریب اس کی نگر و لنواز
 نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو
 رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز
 نقطہ پر کار حق مرو خدا کا یقین
 اور یہ عالم تمام و سہم و طلسم و حجاز

یہ الگ بات ہے کہ مذکورہ بالا نقائص سے قطع نظر مسجد قرطبہ
 اردو نظم کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال کی دوسری
 نظموں میں بھی کم و بیش یہی نقائص ملتے ہیں۔ اور اسی نوع کی فنی خامیاں
 دوسرے شعرا کی اکثر نظموں میں بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر جوش
 کی نظم جنگل کی شہزادی کو لیجئے۔ پوری نظم میں قاری کو تخلیقی تجربے
 میں شرکت کی ترغیب دینے کے بجائے الفاظ کے پرے جمار دورے
 ہی مرعوب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم میں ایک جنگل میں ریل
 کے رک جانے پر شاعر ایک لڑکی کو دیکھتا ہے، اور اس کے فطری
 حسن و جمال سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن نظم میں اس تجربے کی باز آفرینی
 نہیں ہو سکی ہے۔ ایک حصہ ملاحظہ ہو۔ اس میں لڑکی کے حسن کے
 لئے یادداشت میں محفوظ تمام توصیفی مرکبات کو اگل دیا گیا ہے اور
 کوئی نقش جتا نہیں :

ز ابد فریب، گل رخ، کافر دراد مرثاں
 سیمیں بدن پری رُخ نو خیز حشریماں
 خوش چشم خود بصورت خوش وضع ماہ پیکر
 نازک بدن شکر لب شیریں ادا فسولگر
 کافر ادا شگفتہ گل پیسہن سمن بو
 سروچمن سہی قد رنگیں جمال خوشرو
 گیسو کند مہوشش کا فور قام قاتل
 نظارہ سوز دلکش سرست شمع محفل
 ابرو ہلالے گوں جاں بخش روح پرور
 نسریں بدن پری رُخ سیمیں عذار دلبر

یہی حال، کم و بیش دوسری نظموں کا بھی ہے، ایک اچھی نظم کی پہچان یہ ہے کہ اس کے ایک مصرعے کی تو بات ہی نہیں، اس کے ایک ایک لفظ کی ناگزیر اہمیت ہوتی ہے۔ کوہنرج نے درست کہا ہے کہ شعری تجربے میں متضاد اجزاء کی داخلی تطبیق اس طرح ہوتی ہے کہ غیر ضروری اجزاء کے لئے کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

سوال یہ ہے کہ کیا عصری شاعری میں تخلیقی خود آگہی ملتی ہے؟ اس کا جواب ایک خاص حد تک اثبات میں ہے، لیکن عصری شاعری میں تخلیقی خود آگہی کی نشان دہی کرنے سے پہلے اس اصطلاح کے مفہوم کا تعین کرنا مفید ہوگا۔ میکلیش نے *Ars Poetica* میں کہا ہے۔

A Poem should be wordless.

As the flight of birds

*A Poem should be equal to:
Not True.*

*A Poem should not mean
But be.*

مفہوم یہ ہے کہ نظم کو لفاظی، حقیقت پسندی اور معنی سے پاک ہونا چاہئے، شاعر نے کہا ہے کہ نظم بے الفاظ ہونی چاہئے، مطلب یہ ہے کہ الفاظ اتنے نفیس، رنگیں اور بلند آہنگ نہ ہوں کہ قاری کی ساری توجہ الفاظ پر ہی مرکوز ہو۔ اور الفاظ کے پوشیدہ انسلاکاتی امکانات نظروں سے اوجھل ہو جائیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ الفاظ اپنے اندر کے متحرک پیکر جیسے پرندوں کی پرواز، کا احساس دلائیں، سیکلیش نظم کو حقیقت پسندی سے بھی کجبات دلانا چاہتا ہے۔ اسی لئے وہ کہتا ہے کہ نظم کو حقیقی نہیں ہونا چاہئے۔ اس کے نزدیک تجربہ غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقی زندگی میں ممکن الوقوع ہوتا ہے۔ آخری دو اشعار میں وہ اس بات پر زور ڈالتا ہے کہ نظم کسی معین معنی کو پیش نہیں کرتی۔ بلکہ زندہ اور آفریدہ تجربے کی بناء پر غیر معین مفاہیم کی حامل ہوتی ہے۔ قاری کی توجہ سب سے پہلے تخلیق کی ندرت پر مرکوز ہوتی ہے، بعد میں وہ معانی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جو تجربے کے لہجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ امر اطمینان بخش ہے کہ عصری شاعری میں کئی ایسے نمونے

مل جاتے ہیں۔ جو تخلیقی خود آگہی کے لوازم کو پورا کرتے ہیں اور شاعری کی تخلیقی سطح کو بلند کرتے ہیں۔

عصر حاضر میں سب سے پہلے شعر کے تخلیقی کردار کے خدو خال واضح کرنے میں ناصر کاظمی، منیر نیازی اور خلیل الرحمن اعظمی کی مساعی قابل قدر ہیں ان شعراء نے ۱۹۵۹ء کے پاس پاس اپنی غزلوں اور نظموں کو مروجہ روایت کی زنجیروں سے آزاد کر کے، ذاتی تجربے کے داخلی لہجے میں موثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ حالانکہ تقسیم وطن سے پہلے ہی موجودہ صدی کے آغاز میں اقبال اور عظمت اللہ خاں کے بعد، حلقہء اربابِ فذوق کے شعراء کے علاوہ راشد، میراجی اور اختر الایمان نے روایتی اسالیب سے انحراف کر کے جدید شعری ہیئت جس میں آزاد نظم بھی شامل ہے۔ کی طرح ڈالی تھی، چونکہ ان کی کثیرہ پسندیں ابتدائی مرحلوں میں تھیں اس لئے کئی بگہاول پر عدم توازن، ہیئت پرستی یا زبان و بیان کا غیر تخلیل شدہ انداز موجود رہا۔ اسی لئے اس زمانے میں کئی منظومات لوگوں کے گلے سے نہ اتر سکیں۔ لیکن ۱۹۵۵ء سے ہیئت میں انقلاب آفریں تبدیلی کے بجائے اس بات پر زور دیا گیا کہ شعر کے تخلیقی امکانات کی توسیع کی جائے، اور پھر تیزی سے یہ مساعی ایک رجحان کی شکل اختیار کرنے لگی، اس رجحان کے مؤیدین میں صرف نئے شعراء ہی نہ تھے بلکہ وہ چند شعراء بھی تھے، جو تقسیم سے پہلے حلقے سے وابستہ ہونے کے بجائے ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے، ان میں خلیل الرحمن اعظمی، باقر صدیقی، عزیز قیسی، بلراج کوئل اور عمیق حنفی بھی شامل ہیں، ذیل میں ناصر کاظمی کے نین شعر نمونہ درج ہیں، یہ اشعار تخلیقی خود آگہی کی مختلف

جہتوں کو اجاگر کرتے ہیں :

(۱۱) دل نو میرا اداس ہے ناظر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(۲۱) کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور
برف چھلے گی تیرے کھولیں گے

(۳۱) گئے دنوں کا سراغ نہ کر کہ مہر سے آیا کہ بھر گیا نہ
عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

شعر (۱) میں اداسی کی داخلی کیفیت کی تخلیقی مصوری کی گوی ہے
یہی وجہ ہے کہ اس کیفیت میں قاری کی شرکت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اداسی
کی یہ کیفیت ایک موصوفی پیکر۔ شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے۔
میں ڈھل گئی ہے۔ یہ پیکر باہرہ اور ساموہ کو متاثر کرتا ہے۔

شعر (۲) میں خارجہ کے غیر موافق حالات کے دباؤ کے تحت داخلی شخصیت
کے سکڑنے اور سمٹنے کی کیفیت کی مصوری کی گوی ہے، شاعر نے اقتضار اور
علامت سے تجربے کی بازیافت کی ہے کنج، طیور، اور برف کی علامتی
پیکر تراشی سے معنی و مفہوم کی غیر قطعیت پیدا ہوئی ہے۔

شعر (۳) میں ایک پراسرار اجنبی جو بیک وقت عجیب بھی ہے۔
اور مانوس بھی، کئی مے جلے در متفاد جذبات مثلاً مسرت، تاسف،
اضطراب، حیرت، در وادرافسردگی کی علامت بن جاتا ہے۔ متذکرہ

بالا اشعار کی خوبی یہ ہے کہ یہ لفاظی سے پاک ہیں۔

ناصر کاظمی کے ہاتھوں تجربے کی حسیاتی باز آفسر سنی کا عمل اردو غزل کے لئے ایک شگون نیک تھا۔ اُن کے یہاں خیالات کی گھن گرج (جو جوش کے یہاں موجود ہے) یا فکر کی بلند آہنگی (جو اقبال کا خاصہ ہے) کے بجائے ایک نامعلوم درد کی پے پے اٹھتی ٹیسوں کا احساس ہوتا حتیٰ کہ وہ فوری نوعیت کے عصری حادثات مثلاً تقسیم کے ایسے کو بھی دوسرے معاصر شعرا کی طرح بیانیہ انداز میں پیش نہیں کرتے، بلکہ اس کی تخلیقی پیکر تراشی کرتے ہیں، مثلاً :

شہر کی بے پرائے گلیوں میں زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی

بہار سیدے کے آئے تھے جہاں تم وہ گھر سنان جنگل ہو گئے ہیں

یہ صحیح ہے کہ ناصر کاظمی لہجے کے حزنِ آہنگ کی تعمیر میں میر سے

مستفیع ہوئے ہیں۔ میر کی اعیار نو میں خلیل الرحمن اعظمی نے بھی حصہ لیا تھا

اس کا فائدہ یہ ہوا کہ ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی دونوں نے غزل کو

لفظی اور بوجھل تراکیب سے پاک کر کے سادگی اور تاثیر سے ہمکنار کیا

خلیل الرحمن اعظمی بھی غزل کے اشعار میں میکانیکی معاشرے میں فرد کی بے بسی

کے احساسات کو مدھم لہجے میں پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ مثلاً :

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں

تیرے پہلو میں تیرے یاد آئی

شب گزشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا

صدا تو دی یہ کہاں تک تمہیں صدا دیتے

بار پاسو چ کر اے کاش زانکھیں ہوتیں

بار پاسا منے آنکھوں کے وہ منظر آیا

زبانے کس کی ہاں عمر بھر تلماش رہی

جسے قریب سے دیکھا وہ دوسرا نکلا

تخلیقی خود آگہی کی ایک اور مثال شاذ تمکنت کی نظم اب دھل فرام

کرتی ہے، نظم یہ ہے۔

مجھے یاد پڑتا ہے اک عمر گذری

لگاؤٹ کی شبنم میں لہجہ ڈبو کر

کوئی مجھ کو آواز دیتا تھا اکثر

بلاؤٹ کا معصومیت کے سہارے

میں آہستہ آہستہ پہنچا یہاں تک

بہ ہر سمت انبوہ آوار گال تھا

بڑے چاؤ سے میں نے اک اک پہنچا

”کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو

کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو

مگر مجھ سے انبوہ آوار گال نے

ہر سال ہر سال پریشاں پریشاں

کہا صرف اتنا نہیں وہ نہیں ہم

ہیں بھی بلا کر کوئی چھپ گیا ہے؟

یہ نظم کیٹس کی معروف نظم *See me see me* کی یاد تازہ

کرتی ہے کیٹس کی نظم میں خزاں کی ویرانیوں کے پس منظر میں ایک ٹائٹ

آوارہ پھر رہا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اُسے ایک پوری زاد حسینہ نے محبت کے دامِ فریب میں لاکر ایک غاریں سلا دیا۔ خواب میں اُسے پہلے پھروں والے بادشاہ اور جنگ آزد مودہ سپاہی نظر آتے ہیں۔ جو اُسے بتاتے ہیں کہ وہ بھی بے رحم حسینہ کے فریب کا شکار ہو چکے ہیں۔ زندگی کے اس خواب سے جاگنے پر نائنٹ تمام عمر تنہا اور اداس اداس پھرتا ہے۔ شانہ تمکنت کی نظم میں ایک ایسا کردار ابھرتا ہے، جو کسی دلفریب آواز کو سن کر ایک ایسے مقام پر پہنچتا ہے۔ جہاں ہر سمت، انبوہ آوارگاں ہے۔ ایک ایک سے پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ انہیں بھی کوئی بلا کر خود چھپ گیا ہے اور سب اس کی تلاش یا انتظار میں آوارہ و پریشان ہیں۔ کیٹس کی محوہ بالانظم کی مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ یہ متعدد ٹھوس اور تانباک پیکروں سے آراستہ ہے۔ جو فننا آفرینی کے ساتھ ساتھ نظم کی افسانوی کیفیت کو ابھارنے میں مدد دیتے ہیں، اور پوری نظم پر ایک طلسماتی رنگ چھا جاتا ہے۔ خاتے پر قاری حیرت، دکھ اور ہمدردی کے گہرے تاثر سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ شاذ نے پکی تراشی کی طرف دھیان نہیں دیا ہے۔ اور جزئیات کی باریک تصویریں بھی نہیں کھینچی ہیں، تاہم ان کی نظم کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں کفایت لفظی سے ایک کساؤ ملتا ہے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ کئی لفظوں مثلاً، ”انبوہ آوارگاں“ ”ہر اسان ہر اسان؟“ ”پریشان پریشان“ ”یہاں تک“ ”کہا صرف اتنا“ کے طریق استعمال نے انشلاکاتی کیفیت پیدا کی ہے، منظم تشبیحی انداز سے انحراف کی ایک اچھی مثال ہے۔ اور یہ ایک مکمل شعری تجربے کا احساس دلاتی ہے۔ اور تاثر کو خلق کرتی ہے، بے رحم حسینہ اور آب و گل دونوں نظموں

کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ نظمیں علامتی امکانات کی حامل ہیں۔ اور معنی و مفہوم کے وسیع تر افعول پر محیط ہیں۔ شاذ کی نظم کے عنوان یعنی آب و گل کو ذہن میں رکھئے تو ایک یا شعور انسان کے ذہنی جستجو کے کرب کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو جہان آب و گل میں گرفتار ہے، یہ انسان آدرشی فلسفوں کی فریب شکستگی کے نتیجے میں پریشاں نظری کا شکار ہے کیٹس کی نظم میں خزاں کی فضا، بے رحم حسینہ، گھوڑے کا سفر۔ غار۔ بادشاہ خواب سے بیداری۔ علامتی امکانات سے مملو ہیں۔ یہ نظم بھی بے انت کاہنہ میں خوابوں کی شکست کے بعد بیداری کے کرب اور تلاش کو ظاہر کرتی ہے باقر مہدی کی نظم ریت اور درد بھی علامتی اسلوب کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم ملاحظہ ہو :

مدتیں گزریں مرے دل کو ہوئے دیرانہ

آندھیاں بھی نہیں آتیں۔

کہ اڑے ریت، مئے نقشِ سراب

اور اک درد کا چشمہ

مندل زخموں سے پھوٹے نئی خنکی لے کر

پیاس جاگ اٹھے، سکوتِ دل مضطرب

تا کہ میں دیکھ سکوں

اپنی بے خواب سی آنکھوں سے وہ منظر اک دن

ریت کے تو دے فناؤں میں اڑے جاتے ہیں۔

اور خوش ہو کے کہوں

زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

نظم میں خاص طور پر دیرانہ، آندھیاں، نقش سحراب، مند مل زخم اور
 پیاس علامتی اہمیت کے حامل ہیں اور نظم کو (بعض تو بھی شکر دے) مثلاً
 ”مرے دل کو ہوئے دیرانہ“ یا ”سکوت دل منظرہ کے باوجود“ ایک کئی
 وجود عطا کرتے ہیں۔ پہلے دو شعر

مدتیں گزریں مرے دل کو ہوئے دیرانہ

آندھیاں بھی نہیں آتیں

شاعر کی ذہنی یا تخلیقی شخصیت کے بنجر، مجود اور بے حرکتی کا اشارہ ہیں
 اس کیفیت نے اسے بے خوابی اور اضطراب میں مبتلا کیا ہے۔ اس کی شدید
 آرزو ہے کہ دل کے دیرانے میں کچھ نہیں تو کم سے کم آندھیاں ہی آئیں،
 اور ریت کے تودے فنداؤں میں اڑیں، لیکن ساتھ ہی مند مل زخموں
 سے درد کا چشمہ نئی خشکی لے کر پھوٹ رہا ہے تاکہ زندگی کے ریگزاروں میں
 ایک فنکار کے تخلیقی بانجھ پن کے نتیجے میں ذہنی کرب اور اضطراب کی تصویر
 پیش کرتی ہے، جدید میکانیکی معاشرے میں مادی منفعت اندرزی کے
 بڑھتے ہوئے رجحان کے پیش نظر فنون لطیفہ کا وجود معرض خطر میں
 دکھائی دے رہا ہے۔ اور تخلیقی بنجر کا المیہ فنکار کی تقدیر بتا جا رہا ہے
 ولیم کارلس ولیمز نے اپنی ایک نظم *The Words Lying*
 میں کم و بیش ایسے ہی المیے کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ نظم دو بندوں
 پر مشتمل ہے۔ پہلے بند میں گرد و پیش کی زندگی، فطرت اور کھیتوں کے
 سیکھے، گرد اور تپش کی تصویر ابھرتی ہے، سوکھے، گرد اور تپش کی
 علامتی اہمیت ظاہر ہے، نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

The fields parched, The leaves
drying on the maples, The birds' hearts

Gaping.

دوسرے بند میں خارج سے داخل کا سفر ہے۔ جہاں ذہن گرد بن
چکا ہے، اور بلیتی آنکھیں بے خواب راتوں کی جہن سے سلگ رہی ہیں۔

But the mind is dust also
and the eyes burn from it,
They burn more
prowless nights.

شاعر زندہ اور تابناک پیکروں کی مدد سے ایک دیکھی ہوئی فنا
کی مکمل تصویر کھینچتا ہے۔ اور پھر بن بر سے یاروں سے بارش کی شدید
آرزو کرتا ہے۔ تاکہ جلی ہوئی گھاس کے مقابلے میں اس کا ذہن زیادہ
آسودہ ہو جائے۔ نظم غیر ضروری عناصر سے پاک ہے۔ اس کا علامتی
اسلوب ٹھوس شکل رکھتا ہے، بلاشبہ دبیز کی نظم باقی رہدی کی نظم
کے مقابلے میں زندہ اور متحرک پیکروں اور جسمانیات کی مصوری کی بدولت
زیادہ مؤثر ہے۔

مذہب انسانی کی نظم بے خواب تیند میں ایک جوان لڑکی، روایتی اخلاق
اور تہذیب کے دباؤ میں۔ جنسی جذبے کے اظہار کے تمام راستے مسدود
پاکر ایسے خواب دکھاتی ہے۔ جو اس کے جنسی جذبے کا علامتی اظہار ہیں

یہ تجسیرِ بند افغانی نے زندگی سے اخذ کیا ہے، اور نظم کے کردار کا
فطری اظہار ہے۔ نظم پڑھ کر ہندوستانی معاشرت کے پس منظر
میں ایک کنواری کی جنسی آگاہی کا احساس ہوتا ہے، اور اس کی
نفیاتی کیفیت کے رنگ بکھرتے ہیں،
نہ جانے کون وہ بہر و پیا ہے۔

جو ہر شب

مری تھکی ہوئی پلوں کی سبز چھاؤں میں
طرح طرح کے کرشمے دکھایا کرتا ہے۔
لیکتی سرخ لپٹ۔

بھومتی ہوئی ڈالی —

چمکتے تال کے پانی میں ڈوبتا پتھر

بلراج کو مل نے دسمبر کی آواز میں دسمبر کو وقت کی علامت کے طور پر
پیش کر کے رفتارِ عمر کے المناک احساس کی مصوری کی ہے، نظم طویل کلامی
سے پاک ہے، اور تجربے کا ارتکاز رکھتی ہے، ایک بند ملاحظہ ہو۔

میرے فکر اور احساس کی بے سمت رو

بہتی ہے روز و شب

دسمبر چمکتا ہے اب

کہاں منزل! کہاں منزل!؟

شہر یا اپنی نظموں کی تخلیقی حیثیت کو برقرار رکھنے کی پوری
کوشش کرتے ہیں۔ اور غیر ضروری عناصر کو خارج کرتے ہیں۔ ان کی
ایک نظم اقتاد تخلیقی ارتکاز کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم میں اشاروں

کی مدد سے ایک پراسرار اور خواہناک فضا کی تخلیق کی گئی ہے، اس
نظم میں چپ کی کیفیت آشوب آگہی کی علامت بن کر ابھرتی
ہے۔

دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب
وہ بھی، جو نیند کی شبنم میں بہا کر
کسی نادیدہ حسین شکل کے دیدار کی لذت کے بھجن گاتے تھے۔
وہ بھی جو آنکھوں کے طاقوں میں چراغاں کر کے
چیتے تھے کبھی روتے تھے، کبھی جنتے تھے
وہ بھی جو زخموں کے پھولوں میں لدے
آسمانوں کی طرف ہاتھ اٹھائے ہوئے کرتے تھے دعا
کیسی افتاد پڑی آخر شب
دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب

نظموں کی یہ چند مثالیں، میرے خیال میں، عصری شاعری کی تخلیقی
حیثیت منوانے کے لئے کافی ہیں۔ آئیے۔ اب عصری غزل کے سرمائے
پر ایک نظر ڈالیں۔ عصری غزل بلاشبہ نئی حسیت کو علامتی اسلوب
میں اسیر کرنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ مروجہ اصول کے تحت
نظم اور غزل دو مختلف اصناف قرار دی جاتی ہیں۔ لیکن واقعہ
یہ ہے کہ ہم دونوں کی خارجی ساخت کے بجائے ان کی تخلیقی اہمیت
سے علاقہ رکھتے ہیں۔ گزشتہ ادوار میں، اصناف کی تقسیم اتنی روایتی
اور سکتہ بند ہو چکی تھی کہ مختلف اصناف مثلاً غزل۔ قصیدہ مرثیہ
اور مثنوی کے شعری اوصاف، موصوعی خصوصیات اور فنی سانچے الگ

الگ نوعیت کے قسار پاگئے تھے، اور ان کے ادبی مرتبے کا یقین ان
 کے مفرد و منفرد روایات اور شکلوں کے تحت کیا جی ناگھتا، نتیجہ یہ ہوا کہ اصناف
 حد درجہ روایتی ہو کر رہ گئیں اور شعری تجربے کی بنیادی عنصر حیثیت بقول
 ایلریٹ "مربوط حیثیت" نظر انداز ہو گئی، مفسر بی شاعری میں بھی
 گذشتہ عہد میں اصناف کی عمل داری رہی ہے، اور ہر صنف محض
 شعری پیٹرن اور روایات کی پابندی کرتی تھی، لیکن یہ پابندی
 نظری تجربے کے تخلیقی حسن کو مجروح نہیں کرتی تھی، تاہم کلاسیکی
 دور میں پوپ اور ڈرائیڈن کی شاعری میں، اور پھر وکٹوریہ عہد
 میں ٹنی سن اور برادنگ کے یہاں اصناف کی سختی سے پابندی ملتی
 ہے، نتیجے میں بقول ایلریٹ ان کے یہاں "حیثیت کی علیحدگی" ملتی ہے
 اور فکر اور جذبے کی ہم آہنگی پیدا نہیں ہو پاتی، لیکن مجموعی حیثیت سے
 مفسر بی شاعری میں خاص کر علامت نگاروں کے یہاں، اور ملازمے
 کے اثر کے تحت، ایلریٹ اور پاونڈ کی شاعری میں پیکر تراشی کے سچے
 پیٹرن کو صنف پر ترجیح دینے کا رجحان نمایاں ہے، جدید دور میں شاعری
 کو خارجی اور داخلی دونوں میں تقسیم کرنے کی روایت اپنا اثر کھو چکی ہے
 شاعری بیک وقت خارجی بھی ہوتی ہے اور داخلی بھی، الفاظ اس کی
 خارجی صورت کے ضامن ہوتے ہیں، اور تجربہ داخلی حیثیت رکھتا ہے
 تخلیقی اعتبار سے دیکھئے تو شاعری سراسر داخلی نوعیت کی ہے، اور پھر
 عنصر حاضر میں اس کے داخلی مزاج کی توثیق ہو رہی ہے، چنانچہ خارجی نوعیت
 کے موضوعات مثلاً فطرت، شکاری، لپیڈ سکیم، شہری زندگی، جنگ
 بین الاقوامی و امخات اور تہذیبی زندگی کے برتاؤ میں بھی شاعر کا تجربہ

داخلی ہو جاتا ہے۔ اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ نئی شاعری میں صنفی تقسیم اپنا
 دوائتی استحکام کھو چکی ہے، بقول خلیل الرحمن اعظمی، نئی نظم نے غزل
 قصیدہ، مرثیہ اور خطابِ شاعری کی گھسی پٹی لفظیات سے چمکارا حاصل
 کر لیا ہے؛ اور اب شعری حسیّت ادلیں اہمیت حاصل کر رہی ہے۔
 چنانچہ اب غزل کو ایک الگ صنف سے جانچنے کا زمانہ گزر گیا ہے میں
 شمس الرحمن فاروقی کے اس خیال سے متفق ہوں کہ "غزل کی پہلی اور آخری
 پہچان اس کی داخلیت، غیر واقعیت اور باواسطگی ہے؛ لیکن میرے نزدیک
 یہ صرف غزل کی پہچان نہیں، بلکہ یہی وہ خصوصیات ہیں جن سے نئی نظم
 کی پہچان بھی ہو سکتی ہے۔ اور یہی وہ خصوصیات ہیں، جو نئی شاعری
 (اس میں غزل یا نظم کی تفصیص نہیں) کو پرانی شاعری سے الگ کرتی
 ہیں۔ اب یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ غزل کے ہر شعر کو ایک
 الگ اور خودمکتفی تجربے پر محمول کیا جائے۔ اس نظر سے لکھے گئے عصری
 غزل میں متعدد ایسے اشارے ملتے ہیں، جو تجربے کی وحدت اور تکمیل کا
 احساس دلاتے ہیں، ایک شعر میں ایک پھوٹی سی پراسرار اور دھندلی
 کائنات اُبھرتی ہے جس میں مفاہیم کے کوندے لپکتے نظر آتے ہیں، مثلاً
 خورشید احمد جامی کا یہ شعر:

دیران بام و در کی فموشی نے کہہ دیا
 کس کو پکارتے ہو یہاں بھی نہیں کوئی

نئی نظم کا سفر ۳۳

نظم اور غزل کا امتیاز (شعربڑ شعربد نشر) ۳۴

یہ شعر ایک مکمل تجربے پر محیط ہے۔ اس میں ایک پراسرار خاموشی اور اجاڑ فضا کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس ویران فضا میں بستی کے آثار اب بھی ابام و در، کی صورت میں باقی ہیں۔ لیکن ابام و در ویران اور خاموش ہیں یعنی اس بستی کے مکان مکینوں سے بالکل خالی ہو چکے ہیں اس ویران ماحول میں کوئی بے نام اور نامعلوم شخص کسی کو پکارتا ہے۔ شاید اپنے آشناؤں یا عزیزوں کو پکارتا ہے۔ لیکن وہاں کوئی نہیں۔ جو جواب دے، شعر میں بھی، کا استعمال ایک اور معنوی تہہ کو ابھارتا ہے، یعنی نظم کا اجنبی کردار دوسری بستیوں اور مکالوں کو پہلے ہی چھان چکا ہے۔ اور مایوس و نامراد لوثا ہے اور اب اس مخصوص جگہ (جو غالباً اس کی آخری امید ہے) بھی اسے خاموشی کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا، ظاہر ہے، شعر کی پراسراریت، افسانویت، اور تہہ داری لفظوں کے انشلاکاتی امکانات کی مرہون ہے۔ والٹر ڈی لاسٹر کی نظم *The Listeners* (بھی پراسراریت، اجاڑ پن اور خاموشی کی ایک زندہ تصویر ہے، اس نظم میں جن بیات کی باریکی اور امیجری کی تابناکی شاعر کی قوت تخیل پر دال ہے، نظم پر ایک پراسرار افسانوی فضا حاوی ہے۔ ایک حیران پریشان مسافر دھندے جنگل میں خاموش مکان کے چاندنی سے روشن دروازے پر دستک دیتا ہے۔ لیکن کوئی آواز نہیں آتی۔ صرف "وہی پرچھایا" کا ایک انبوه "چاندنی کی خوشی میں دستک کی آواز سن لیتا ہے۔ لیکن بے حس رہ جاتا ہے۔ ایک حصہ، حفظ ہو :

Tell them I came and no one
answered

That I kept my word" he said.
Never the least star made the
listeners

Though every word he spoke.
Still echo through the
drowsiness

the still house.

محولہ بالا شعر کو ڈالٹر ڈی لائبریری کا نظم کے مقابلے رکھ کر یہ نتیجہ اخذ
کرنا دشوار نہ ہوگا کہ غزل کے مفرد احوار میں بھی نظم کی فصاحت آفرینی
اور تلافی ماتی کیفیت کی سمائی ممکن ہے چند اور شعروں ذیل ہیں۔ جو
شعری تجربے کی تکمیلیت اور بانہ آفرینی کے نمونے کہلائے
جاسکتے ہیں۔

(۱) ساری آلودوں کو ستائے نکل جاؤں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے
(شہر یارہ)

(۲) مرغیاں اخبار کی غلیوں میں غل کرتی رہیں
وگ اپنے بند کمروں میں پڑے سوتے رہے
(ذہیر رنوی)

(۳) اس رشت طلب میں ایک میں بھی
صدیوں کی تنگی ہوئی صد اہوں
(مظہر نفیس)

(۴) ہمارے پاس سے گزری تھی ایک پرچھائی
پکارا ہم نے تو صدیوں کا فاصلہ نکلا

(خلیل الرحمن غفری)

(۵) بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوار سنگ
اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام

(شمس الرحمن فاروقی)

(۶) اب میں اک موج شبِ تارہوں ساحلِ ساحل
راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے

(شہاب جعفری)

(۷) پتھر نہ پھینک دیکھ ذرا احتیاط کر
ہے سطحِ آب پر کوئی چہرہ بنا ہوا

(شہزاد احمد)

شعر نمبر (۱) میں خوفِ مرگ کے مرکزی احساس کو "آوازیں، اور
"سناٹے" کے علامتی سپیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی گئی
ہے۔ "آوازیں" زندگی کی ہما بھی اور حرکت، اور "سناٹے" شعور کے
تعلقل یعنی موت کی علامت ہے۔

شعر نمبر (۲) میں جدید کاروباری تہذیب کی شور انگیزی سطحیت
اور انتشار کا علامتی بیان ہے۔ دوسرے مصرعے میں، اس کے ردِ عمل
یعنی حساس لوگوں کے اپنی ذات میں گم ہونے کی کیفیت ابھرتی ہے۔
شعر نمبر (۳) میں "دشتِ طلب" اور "بھٹکی ہوئی صدرا" کے
استعاروں کی مدد سے زندگی میں سچائی کی تلاش کی عدم معنویت

اور لا حاصلی کے جذبے کو ابھارا گیا ہے۔

شعر نمبر (۱۴) میں خلیل الرحمن اعظمی نے شکست خواب کے ایسے کا احساس پر چھائیں اور "فاصلہ" کے استعاراتی پیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔

شعر نمبر (۱۵) میں شمس الرحمن فاروقی نے "سنگ" اور "دیوار سنگ" کی علامتی جہتوں کو ابھارا ہے۔ نظم کے سیاق و سباق میں "سنگ" جدید آگہی اور "دیوار سنگ" اس کی تشدید پر دال ہے، نتیجے میں "تمام آبادی" جو روایتی زندگی کو سلامتی اور استحکام کی ضمانت قرار دیتی ہے "دیوار سنگ" پر ٹوٹ پڑتی ہے، دراصل ہر عہد کے "صاحب نظر" لوگوں کو اپنے عہد کے روایت پسندوں کی آویزش، تغلب، حیرت اور غصے کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

شعر نمبر (۱۶) میں "موج شب تار" اور "مہتاب" جیسے روایتی الفاظ کو خالص استعاراتی روپ دے کر معانی کی بعض نئی جہتوں سے آشنا کیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ شعر عشق کی ناکامی سے لے کر آدرشوں کی شکست کو ظاہر کرتا ہے۔

شعر نمبر (۱۷) میں جدید میکانیکی تہذیب کی جارحیت میں ذات کی امیج کی شکست کے اندیشے کا اظہار کیا گیا ہے۔

ان چند مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ نئی غزل تخلیقی خود آگہی رکھتی ہے لیکن ان مثالوں سے اس خوش نہیں میں مبتلا ہونے کی کوئی گنجائش نہیں کہ شاعری کا معتد بہ حصہ فنی لحاظ سے کامیاب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے عہد میں بھی ایسی شاعری کی بھرمار رہی ہے جو تجربے کی اصلیت

اور تکمیلیت سے محروم ہے۔ کئی جگہوں پر نئی حسیت سے متعلق مختلف پہلوؤں کی واقفیت کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن ان کی تخلیقی بازیافت نہیں ہوئی ہے۔ ایسی شاعری یا تو چند گنے چنے اصلی شاعروں کے آہنگ کی صدائے بازگشت کو اسیر کرتی ہے یا اپنے عہد میں پیدا ہونے والے فکری اور معاشرتی مسائل کو نظم کرتی ہے، ظاہر ہے اس کا اصلی شاعری سے اتنا ہی تعلق ہے۔ جتنا ایک پیسڈا کلیر کی طبعی شاعری کو یا اقبال کے فلسفے کو یا سیما کی وطنیت کو یا جوش کی انقلابیت کو روح شعریہ ہے، یہ خوش آئند بات تو ہے کہ معاشرہ شعراء زندگی اور کائنات کے بارے میں سائنسی معلومات سے واقفیت پیدا کر رہے ہیں۔ اور میکانیکی تہذیب کے پیہ کر وہ مسائل پر غور و فکر کرتے ہیں۔ اور اپنے انکار کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کی سعی کرتے ہیں۔ لیکن یہ بدیہی امر ہے کہ شعری سازی کا یہ طریقہ (پورے خلوص کے باوجود تخلیقی عمل کے منافی ہے، عصری مسائل کی آگہی اس وقت تک ایک عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھتی اور تخلیقی قوت میں تبدیل نہیں ہوتی جب تک یہ شاعر کے تخلیقی سوتوں کو خسر یک نہیں دیتی۔ اس کی اولین پہچان یہ ہے کہ عصری معلومات یا دوسرے شعری محرکات شاعر کے شخصی رد عمل کو انگیز کر کے، اپنی اصلی حالت (جو متضاد اور منتشر ہوتی ہے) سے دست بردار ہوتی ہے اور شاعر کا رد عمل داخلی ترکیبی عمل کے تحت ایک نئی وحدت میں ڈھلتا ہے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے۔

جب شاعر کا ذہن مکمل طور پر اپنے کام پر آمادہ ہوتا

ہے۔ تو یہ مستقل طور پر منتشر تجربوں کو وحدت
میں ڈھالتا رہتا ہے۔

لیکن، جیسا کہ کہا گیا، عصری شاعری کا مقصد بہ حصر تخلیقی رست کو نہیں
پہنچتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عصری سیت کی تخلیقی باز آفرینی کے بجائے
اس کے منظوم بیان پر اکتفا کیا گیا ہے مثال کے طور پر تین نظمیں یعنی وحید ختر
کی نظم سنگ سار، عمیق حنفی کی کھیتی اور مخور سیدی کی خواب میں
تجربے کے خلوص اور جہت کے باوجود تخلیقی غیر تکمیلیت کا احساس دلاتی
ہیں۔ وحید ختر کی نظم سنگ سار کے پہلے بند میں اس مشہور واقعے کا ذکر
ہے کہ ایک شخص کو "مفتی وقت" نے "معصیت کاری" کے لئے سنگسار
ہونے کا حکم سنایا، اس شخص کو "حضیر یسوع" میں لایا گیا، حضرت یسوع
نے یہ کہہ کر اس کی جان بچائی کہ پہنچا پھر وہی شخص مائے گناہ جس نے
کوئی گناہ نہ کیا ہو؟ اس کے بعد دو بندوں میں موجودہ دوزخ کے "مفتیان
مکر شعار" کے مکروریا کے علاوہ قاکامت و مجاہد قوم، کی ایساں فریشیل
کا ذکر ہے۔ اور آخری بند میں سوال لیا گیا ہے کہ "بل بوس کو حق کا
فیصلہ کرنے کا استحقاق کیوں دیا گیا۔" نظم کا لہجہ مصنوعی یہ ہے کہ
"مفتیان مکر شعار" اور قاکامت و مجاہد قوم، قول و فعل کے تضاد
کے شکار ہیں۔ اور وہ بے گناہوں کے سزاوار جزا کے مالک بنے بیٹھے ہیں
موجودہ ہندوستانی معاشرے میں اس مصنوعی کی اہمیت سے انکار
نہیں کیا جاسکتا اور اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ شاعر نے پوری
درومندی اور خلوص کے ساتھ اسے دس کیا ہے، لیکن مصنوعی شاعر
کی تخلیقی گرفت میں نہیں آسکا ہے، نئے کہ نظم پڑھ کر قاری کے

ذہن پر کوئی نقش جنے نہیں پاتا، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نظم کا موضوع الفاظ و تراکیب کے شور میں گم رہ گیا ہے، سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ موضوع پھیلاؤ اور تکرار کا شکار ہو گیا ہے۔ نظم کی افاضی جوش کی یاد دلاتی ہے، ایک بھی ایسا پیکر نہیں، جو تو جو گہرے اور ذہن میں کوئی نقش پیدا کرے، نظم اختصار اور ارتکاز سے عاری ہے نہ صرف یہ کہ پوری نظم میں، جو ساٹھ اشعار پر مشتمل ہے۔ خاص کر آخری تین بندوں میں صرف ایک ہی خیال یعنی مفتیان مکر شعراء کے قول و فعل کے تضاد کے ذکر کی اکتا دینے والی تکرار ملتی ہے، بلکہ اگر یہ تین بند حذف ہی کئے جائیں تو نہ صرف یہ کہ نفس موضوع پر کوئی حقارت رساں اثر نہیں پڑے گا، بلکہ نظم کے خدو خاں قدرے واضح نظر آئیں گے، نظم کا ایک حصہ یہ ہے۔

اے بن مریم، اے خدا کے رسول
اب بھی تیری زمیں ہے عھیاں کار
اب بھی الزام بے گاہی میں
سادہ دل ہو رہے ہیں سنگ شکار
تیرے مصلوب جسم کی سو گند
آج بھی مفتیان مکر شعراء
مل کے چہرے پہ غارہ تقدیس
باندھ کر عصمت نظر کے حصار
ریخ پہ ڈالے ہوئے نقاب حیا
روح کے آئینے میں گرد و غبار

بعد اندازہ شان قدوسی

لئے آنکھوں میں مریخی انداز

بھر کے دامن میں سنگ کے انبار

عمیق حنفی کی نظم کھیتی میں انسان کو دقت کی کھیتی کی علامت کی
مدد سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے، دقت انسان کو رہتا ہے،
اُگاتا پالتا ہے، اور انجام کار کاٹ لیتا ہے: انسان یا دوسرے
جانداروں کی پیدائش اور زوال کا یہ تصور جدید سائنسی آگہی سے ماخوذ
ہے۔ لیکن اس نظم میں یہ تصور شعری ہیئت سے گہری مطابقت پیدا
نہیں کر سکا ہے، شاعر کا یہ دعویٰ کہ دقت انسان کو رہتا بھی ہے، اُگاتا
بھی ہے اور آخر میں کاٹتا بھی ہے، قاری کے علم میں اضافہ تو کرتا ہے لیکن
ایک یقین آفسر میں تجربے کا رندپ اختیار نہیں کرتا۔ شاعر نے مجموعی طور
پر بیانیہ اور توہنیں انداز کو رہتا ہے۔ اس جو موضوع کو جدت کے
یاد جو ایک منظوم نثری بیان کے ہم سطح کر دیتا ہے،

دقت کی کھیتی ہیں ہم

دقت رہتا ہے، اُگاتا، پالتا ہے۔

اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے دقت

مغور سیدی کی نظم خواب میں میں موجودہ انسان کی تنہائی
بے بسی اور گھٹن کو علامتی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم کا
ردار دور افتادہ قید خانے میں تنہا، خواب میں کسی کے آنے کا منتظر ہے
جو اُسے رہائی دلا سکے۔ نظم کی یہ خوبی تو جہ طلب ہے کہ محض بیانیہ انداز

روا رکھنے کے بجائے قید خانے کی علامت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہ نظم بھی غیر ضروری پھیلاؤ اور تکرار کی شکار ہو گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ الفاظ کے پرے جانے سے نظم کا تاثر قائم ہونے کے بجائے قارت ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محمد علوی کم سے کم الفاظ سے تاثر کا جادو جگاتے ہیں۔ مخور سعیدی کی زیر بحث نظم سے اگر ذیل کے اشعار حذف کئے جاتیں تو مرکزی خیال پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

غم گرفتار ہوئی فکر و احساس کا

جسم و جاں کی گھٹن، جس انقباس کا

پابہ زنجیر جذبہ بات کی تلخیاں

روح پر بندشوں کا یہ بار گراں

نئی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت، جو اسے ماقبل کے ادوار کی شاعری سے مختلف بناتی ہے۔ یہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کے کرب آگہی کا اظہار ہے۔ جو شخصی سطح پر اپنے عہد کی تہذیبی قدروں کی شکست سے متصادم ہے۔ اس سے بھی بڑھ کر اسے کائناتی سطح پر حیات و کائنات کی پراسرار میت کے بارے میں پرلے فلسفیانہ رویوں کی تنسیخ کے نتیجے میں۔ دہشت انگیز آگہی کا سامنا ہے۔ ماقبل کے ادوار کے شعرا کی نگاہ عام طور پر گرد و پیش کے حالات کے دائرے میں محصور رہی۔ میسر نے دل اور دلی کی تباہی کے نوے لکھے ہیں۔ جو شخصی محرور میوں اور سیاسی انتشار کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جن کے پیچھے فکر کی ہمہ گیری نہیں، آتش، ناسخ، انشاء اور حرارت

اور دوسرے لکھنوی شعراء کی نگاہیں اپنے عہد کی زوال آلودہ
تہذیب کی ظاہری چمک دمک سے خیرہ ہوئیں۔ اقبال کا شعور عصر
مغربی تہذیب کی جارحانہ پیش قدمی کے سامنے اسلامی قدروں کی
پامالی کے نتیجے میں مرتب ہوا تھا۔ ان کی ساری عمر مغربی تہذیب کی
تردید اور فرد کے استحکام خودی پر زور ڈالنے میں تمام ہوئی۔ اور وہ
کائناتی مسائل کی طرف متوجہ نہ ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ مسجد قرطبہ
جیسی نظم میں بھی وہ تاریخی شعور کو محض شعور عصر سے ہم رشتہ کر سکے
ہیں۔ فیض کا المیہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شعری صلاحیتیں معاشرے
کے چند فوری نوعیت کے مسائل کی مصوری میں صرف کیں، وہ ایک
سطحی اور آدرشی رجائیت سے دل بہلاتے رہے، اُن کی دو آوازیں
صبح آزادی، زنداں کی ایک شام، یاد اور چند روز اور جیسی نظموں
میں محرومی، بے کیفی اور دیرانی کے جذبات کی باز آئینہ سنی کے باوجود
کائناتی فکر کے کسی گوشے کی نمود نہیں ہوتی۔

بہر حال، نئے شاعر کا ذہنی کرب کائناتی فکر کا زائیدہ ہے اور
اس فکر کے لازمی نتیجے کے طور پر وہ اپنے عہد سے برگشتہ ہو کر اپنی
ذات میں سمٹ کر رہ گیا ہے، یہ داخلیت پسندی بسیار شیوہ ہے،
اس کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعر کبھی اپنی ذات یا ایچ (جس کی شکست
جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ناگزیر معلوم ہوتی ہے) کے تحفظ کے لئے
حد درجہ متردد نظر آتا ہے۔ اور کبھی "شکست دل" کے تماشے میں محو
ہو جاتا ہے اجتماعی اداروں سے منفرت ہو کر ذات کے ویرانوں میں گم
ہونے کا رجحان گہرے طور پر وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کی

ادبی تحسیر یوں میں ملتا ہے۔ عصری شاعری میں یہ رجحان کئی رنگوں
اور سایوں میں مھلکتا ہے۔ بشر نواز نے اپنی نظم "آنے والے مصنفین
کے نام" میں جدید دور کی "بے رنگیوں، بد عہدیوں اور نفرتوں" کی
مستوری کرتے ہوئے اپنے وجود میں جذب ہونے کے روئے کو یوں
پیش کیا ہے :

جن کی رگ رگ کاٹے بد بودار قاتل نہر سے بیزار تھی ۔
بھر بھی اُسے نہ مہونے پہ جو مجبور تھے
جن کو اپنے جسم میں ! بیسے لہو کی سُرخ دھار
دیکھنے کا عمر بھر رہا / اور جو اپنے وجود کی رنگیوں ...
میں مردہ تفصیلات کی زندہ گواہی دیتے دیتے سو گئے ۔

نظم میں شاعر اپنے شعور عصر کی ایک اہم بہت یعنی قدروں کی
شکست کے احساس کو اپنے لہو میں "کاٹے بد بودار قاتل ترہرہ کی طرح
سراپیت کرتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اور پھر اسے فکری شکست کے ساتھ
محسوس پکیروں میں اُبھارتا ہے ۔

اجلے اجلے پاڑوں میں سنگریزوں کی بڑی بہتات تھی ۔
اور ہمارے پیرہن / آگ سے کترے گئے تھے
اور جو تھا کھال کے اندر پھنسل کر بہہ گیا تھا ۔

نظریوں کی شکست کا احساس محمود ایاز کی نظم منجد آنکھیں
میں بھر پور تاثریت کے ساتھ اُبھرتا ہے : اس کا ایک حصہ درج

ذیل ہے۔

کھلی آنکھوں کو کوئی بند کر دو

کھلی آنکھوں کی ویرانی سے چل آتا ہے۔

کوئی ان کھلی آنکھوں کو بڑھ کر بند کر دو

یہ آنکھیں اک انوکھی تیغ زدہ دنیا کی ساکت روشنی میں کھو گئی ہیں

خارجی دباؤ سے اپنی اوج کی شکست کے گہرے احساس، اور اس کے

تلفظ کی بے معنی سی جستجو کا اظہار باقصر مہدی کی نظم ایک دوپہر

میں ہوا ہے، نظم میں تھکن، بیزاری اور افسردگی کے ماحول میں عدم

معنویت کا احساس ابھرتا ہے۔

پنکھ ٹوٹا کو انریل کے پیڑ کے نیچے

جانے کیوں چپ چپ بیٹھا ہے

تیز ہوا، ڈری ڈری خاموشی سے چلتی ہے

اک اخبار سے منہ کو چھپائے اک بٹنک اونگھ رہا ہے

دھوپ، پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے۔

اور پھر دوسرا اور آخری بند یہ ہے۔

شاید ہم سب اس لمحے کو ڈھونڈ رہے ہیں

جس کے تے ہی، برق سی ہر شے برہ وڑے گی

لیکن آج تو وہ لمحہ — افسردہ، مزل سے نڈھال

سوکھی گھاس یہ سوتا ہے۔

شعور کی تشدد کیفیت عباس اظہر کی نظم مگر ہارن بجانے
 کی اجازت نہیں میں ایک گہرا طنزیہ اسلوب اختیار کرتی ہے۔
 یہاں ماؤں اور بہنوں سے اور بیویوں سے آخری بوسوں کی اجازت
 ہے۔ مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں۔ اس نظم میں خارج اور داخل
 کی آویزشیں ایک گہمیر صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ جو قاری کے اعصاب
 پر حاوی ہو جاتی ہے:

اس کی مہک سر پہ کفن باندھ کے نکلی ہے
 ہر اک راستے ہر موڑ پہ آواز لگاتی ہے
 مگر کوئی نہیں رکتا، بسنت آتی ہے
 سب بھاگ رہے ہیں، کوئی آواز نہیں دیتا

بمراجہ کوئل نے ایمبولنس میں موجودہ فریب خوردہ نسل کے زخموں
 سے چور احساس کی مصوری کی ہے۔ نظم میں زخموں سے نڈھال ایک شخص کو
 ایمبولنس گاڑی میں لے جا کر ہسپتال میں داخل کیا جاتا ہے، اور ڈاکٹر کے
 ”دست مہربان“ کو سونپ کر بے ہوشی کی کیفیت میں شہر کی سڑک پر
 سب گاڑیوں اور بسوں کو ایمبولنسوں میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے
 جن میں اسی کے ہم نفس سوار تھے، یہ قلب ماہیت دراصل شاعر کے شعور
 کی شدت پر دلالت کرتی ہے، جو جدید نفسیاتی وباؤ اور اعصابی تناؤ
 میں ناگزیر ہے۔

اہم نصیب، ان کے بے اماں مکیں
 مرے ہی ہم نفس، نہ فاشوار وہ عزیز تھے

جو سادگی سے کوئی مشہر فریب کھا گئے
کسی ہییب جنگ، بھوک، قحط یا دباکی زد میں آ گئے ؟

شور کی یہ شدت اس وقت ممکن ہے جب نبرد کائنات کے ساتھ
روایتی ردالبط کی عدم معنویت کو محسوس کر چکا ہو۔ پرانے عہد کا شاعر معاشر
فطرت اور کائنات کے ساتھ ایک قسری رشتے کو تسلیم کر کے شخصی
محرومیوں کے باوجود، انسان کو ایک عظیم اور لازوال قوت کی صورت
میں دیکھتا تھا، ورڈس ور تھ کو اس بات کا افسوس ہے کہ مادی رجحانات
کے فساد نے پانے کے ساتھ ساتھ انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔
اپنی نظم *The World is Too much With Us* میں وہ اپنی قوتوں کی بکالی کے لئے فطرت سے قریب ہونے کی خواہش
کا اظہار کرتا ہے۔

*Great God ! I'd rather be
A pagan suckled in a creed
out worn.*

*So might I, standing on
This pleasant lea
Have glimpses that would make
as less forlorn.*

ورڈس ور تھ کی دوسری متعدد نظموں میں بھی انسان اور فطرت
کے ٹوٹے ہوئے رشتوں کی تبدیلی اور بکالی کا رجحان ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے

کہ رومانوی شعرا نے سوسائٹی سے فرد کی طرف مراجعت کی لیکن ان کا یہ رویہ بھی فطرت پرستی یا خلوت پسندی کے رجحان کی طرح رومانوی آرزو مندی یا افسردگی کا ہی اظہار ہے۔ تاہم کیٹس اور شیلی نے اجتماعی تصورات کے مقابلے میں فرد کے دکھ پر زیادہ زور دیا ہے۔ اور بقول اینڈرمنڈولسن، معاشرہ جو ایک تنظیم کے طور پر لیا جاتا تھا، سے انفرادی روح کی طرف تبدیلی کا رویہ ملتا ہے، لیکن نیا شاعر کائنات یا فطرت سے تمام رشتوں کے انقطاع کے بعد اپنے وجود کے "سائے کے سائے" کا کرب محسوس رہا ہے۔ اس کے لئے تمام رومانوی آرزو مندیاں بے معنی ہو چکی ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی کی نظم میں گوتم کہیں ہوں میں اسی خود مرکز احساس ذات کا اظہار ملتا ہے، اس نظم میں شعور ذات کی ایک ایسی بلند سطح اجاگر ہوتی ہے جو وجودیت کی بے معنویت کا احساس تیز کرتی ہے، یہ مہاتماؤں اور گیارہویں صدیوں کا شعور ذات نہیں، جو وجود کو معنویت عطا کرنے پر زور دیتا ہے۔

گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ
میں ایسے صحرائیں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک —

بس خلا ہی خلا ہے ۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا داخلیت پسندی کا یہ رجحان کئی شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور وجودی فکر اس کی ایک واضح شکل ہے۔ میں گوتم نہیں ہوں میں بھی وجودی فکر کی نشان دہی ہو سکتی ہے، اس میں شعور ذات کے کرب، تنہائی اور خوف کا اظہار ہوتا ہے۔ ڈوبنے سے پہلے میں محمد علوی نے وجودیت کے تصور کی عکاسی کی ہے، نظم میں اندھی پاگن ہوا میں جہان سفر کر رہے ہیں، اور پھر سمندر، جہان ہوا اور میں۔ سہمی اپنے اندر اترتے ہیں۔ اور شاعر کی ذات کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔

سمندر، جہان ہوا اور میں

سب کے سب اپنے اندر اترنے لگے ہیں۔

کوئی ان کو روکے

مگر کون روکے

کہ حد نظر تک مری ذات ہے ۔

دل سادہ میں بلراج کو ملنے رشتوں کے انہدام کے نتیجے میں فزکے

وجود کے کرب کا اظہار کیا ہے۔ نظم اس مصرعے پر ختم ہوتی ہے ۔

شعلہ آزار ہو جاتا ہے دل

مذکورہ نظم میں اگر دماغی انداز کو ترک کر کے ٹھوس استعاروں

سے کام لیا جاتا، تو تاثر کی شدت میں اضافہ ممکن تھا، ذہنیات میں

زائدہ زیدی خوابوں سے گریز کر کے اپنے عہد کی حقیقتوں کے شعور
کے نتیجے میں شخصی کرب کو بھیل رہی ہیں۔

دقت کے سخت ہاتھوں سے لے کر سم نہ لیت کے جام پیتی رہو۔
بس اسی طرح ہر روز مرتی رہو۔

بس اسی طرح جیتی رہو۔

نظم کی کمزوری اس کا دعنا حتی اسلوب اور "سم نہ لیت" جیسے مانوس
استعاروں کی موجودگی ہے۔ وجودیت کے احساس کی ایک اچھی مثال محمودیہ
کی نظم سسی فس فراہم کرتی ہے۔ جدید دور کا ہر حساس فرد سسی فس
کی مانند ایک کبھی نہ ختم ہونے والی بے ثمر یا صنت کرنے پر مجبور ہے، اور
بچہ بستہ خموشی میں صرف "اپنے ہی قدموں کی صدا" سنتا ہے:

ایک بیخ بستی خموشی ہے جہاں تک جاؤ

دور تک اپنے ہی قدموں کی صدا آتی ہے

نظم میں اس بوریت، تفکاوٹ اور بیزاری کی کیفیات کا اظہار
کیا گیا ہے۔ جو معمول کی مصروفیات میں گھرے رہنے سے جدید علم
کے فرد کا مقدّر بن چکی ہیں،

ناشتہ، دفتری اوقات، تقییر، گھر بار

کی ترتیب کے زنداں میں رہو

دن کے ہنگامے سے نکلو تو کسی بار کا گوشہ ڈھونڈو

نیند سے چونک کے اٹھو، تو اندھیرے سے ڈرو

کرب کی رات اٹل ہے،

عمیق حنفی کی طویل نظم سند بارہ اور شہر زاد میں وجودی فکر کے

بعض عناصر ملتے ہیں :

اپنی انجمن میں ہی انجمنی ہوئی یہ ذات

چاندنی، دھوپ، ہوا، پانی کی

پاؤں جاتی ہے زکوٰۃ

میر کی ہستی امیری ذات

ایک بے بات کی بات

(سندباد سے)

پورا چاند

دیکھ کے بھرنی ہوئی مگر بد قوق روشنی کا طوفاں

تنہائی کا کرب لئے

پر دہلی کی مانند اکیلا درد کھڑا

اک آدمہ چھپاتی ہوئی لطف بھی کھینچ نہ پایا، ترپ اٹھا۔

بجلی کے تیزا جالے میں

تاروں پر دوڑتی روشنیوں کے جالے میں

مکڑی کے جالے میں اُبھے جگنو سا

دم توڑ گیا

آکاش پہ پیلا سا دھبہ چھوڑ گیا۔

(شہر زاد سے)

ثمین حنفی ٹیگن براج کوئل کے اسٹال سے اتفاق کرتے ہیں کہ ان کے

یہاں وجودی فکر ہے، وہ جدید میکانیکی حالات میں فسر د کی بے بسی اور
احیثیت کو شرت سے محسوس کرتے ہیں۔ فہیم جو زئی رشتوں کی شکست کا
احساس کر کے وجود کے بنجر ستائے میں گھر جاتے ہیں؛ کہتے ہیں۔

سارے سمندر، سارے کترے ستارے

اور من موہنی مسکراہٹیں

دھیرے دھیرے دھیان سے اتریں

اب ایک زوہ بنجر ستا رہا ہے۔

(استعارہ)

انہیں نائی کی نظم "اکیچے گھر کی خواہش" میں وجودی فکر آگہی کی تشدد
میں روابط و اشیا کی لایعنیت کا احساس دلاتی ہے۔ ملاحظہ ہو۔
آگہی کی تیز چلتی، کاٹتی تلوار سے ہر مدعا دو نیم ہے۔
لا یعنیت کی ریت میں ہر چیز گر کر ٹوٹتی ہے
روشنی ہو یا چمکتی دھول ہو۔
سرخ ہونٹوں کا امڈتا لمس ہو یا نفرتوں کی جھاگ ہو
لا یعنیت کی ریت کے سب بلبے ہیں۔

وجودی فکر کے کئی نشانات عصری عزل میں بھی اُبھر آئے ہیں۔ چند اشعار
درج ذیل ہیں۔ جن میں وجود کے کرب، دکھ اور خوف کا اظہار ملتا
ہے۔

وجود کے چہار سمت ریگزار تھا
(شہریار)
کہیں بھی خواہشوں کے بیجا بونہ پائے ہم

جس طسرت دیکھئے صحرانظر آتا ہے مجھے
ان گنت صدیوں کا بن باس ڈراتا ہے مجھے

(مدحت الانتر)

قاتل بھی تھے چل دے مقتل سے راتوں رات
تنہا کھڑی لرزتی رہی صرف میری ذات

(رؤف غلش)

پھر فصیل شہر تک جا کر پٹ آؤں گا میں
پھر وہی جنگل کا سناٹا بلانا ہے مجھے

(شمیم حنفی)

جانے کس خوف سے پھرتا ہوں میں گھبرایا ہوا
کیا بل بن کے میں خود اپنے ہی سر آیا ہوں

(ظفر غوری)

کے خطوط مکھوں، حال دل سناؤں کے
نہ کوئی حرف شناسا نہ ہم زباں میرا

(نشر خانقاہی)

اک ڈوبتے وجود کی میں ہی پکار ہوں
اور آپ ہی وجود کا اندھا کنواں ہوں میں

(عمیق حنفی)

جانے وہ کون ہے جو رات کے سناٹے میں
کبھی روتا ہے کبھی خود پہ ہنسا کرتا ہے

(بشر نواز)

اور کس کو ہو میسرے زہر کی تاب
(گوپال تل)

گذشتہ رات کوئی حادثہ ہوا ہوگا
(مرغوب حسن)

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے
(بشر نواز)

بین کرتی ہے دریچوں پہ ہوا
(سلیم احمد)

ایک مدت سے چراغوں کی طرح جلتی ہیں
(ساتی فاروقی)

اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی
(میل کرشن اشک)

چہرہ کوئی دکھائی نہیں دے رہا کوئی
(معین موہن تلخ)

نئے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ معاشرے سے برگشتہ ہو کر اپنے
 پارہ پارہ وجود کو یکجا کرنے کی سعی لا حاصل میں مصروف ہے، یہ صحیح ہے کہ
 ہر عہد میں شاعر شخصی انتشار، تنہائی اور پراگندگی کو محسوس کرتا رہا ہے۔
 — شیکسپیر (ہلٹ کے کردار میں) کیٹس، شیپ، میسر۔ غالب۔
 اور فراق کی زندگی میں معاشرے سے انحراف کے شدید لمحے آئے
 ہیں۔ لیکن چند اجتماعی تصورات اور قدروں کے ايقان نے انہیں شخصی انتشار
 سے محفوظ رکھا۔ میسر۔ اور غالب، معاشرتی سطح پر قدروں کی بحالی،
 اور فکری سطح پر قادر مطلق یا عدم کے وجود پر یقین رکھتے تھے، یہ یقین
 انہیں ایک داخلی استحکام کی ضمانت عطا کرتا رہا۔ مثلاً
 نظر میں ہماری جاوہ راہ فنا غالب
 گرشیرازہ ہے عالم کے اجڑے پریشاں کا
 (غالب)

مت سہل ہمیں جا تو پھرتا ہے فک برسوں
 (میسر)
 قرب فاک کے پردے سے انسان نکلتا ہے

فراق اپنی گہری افسردگی کا مداوا تہذیبی قدروں کے، عیار کے عقیدے
 میں تلاش کرتے ہیں۔ شیکسپیر، بیڈم، گنگ، سر سے ظاہر ہوتا ہے، برگشتگی
 اور آشتی کو شخصی سطح پر محسوس کرنے کے باوجود غیر اور شر کی
 رزم گاہ میں ایک عادی کل نظام اخلاق کی بحالی میں یقین رکھتے ہیں
 شیپلے ان کیٹس نے انیسویں صدی میں بدلتے ہوئے حالات یعنی صنعتی
 انقلاب کے زیر اثر اپنے وجود کو بکھرتے ہوئے تو مزید محسوس کیا، لیکن

وہ زندگی کی خوبصورتی، خوابناکی اور قوت کے قائل بھی تھے، ہمارے
عہد کے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر خوش
آئند خوابوں اور آرزوؤں کی لالچیت کو محسوس کرتا ہے۔ نئے شاعر کو گہرا
احساس ہے کہ خود اس کی ذات ریت کی دیوار ہے۔ انٹی سلف کا یہ رجحان
نئی حسیت کے ایک اہم پہلو کا اظہار ہے، نئی حسیت زندگی اور معاشرے
کے استحکام کے بارے میں تمام ایقانات کی نفی کرتی ہے، خلیل الرحمن
اعظمی لکھتے ہیں۔

جدید تر شاعر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقدرہ
نظریوں، خانوں، قامولوں اور لغزوں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور
کسی وقتی یا ہنگامی مسلک سے وابستگی کے لئے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں
کریا تا۔ وہ اپنی فہم اور حسِیاتی آگہی سے باہر، کائنات کی اصل کو دریافت
کرنے کی لالچیت جستجو میں کھو گیا ہے۔ اس تلاش کے سامنے اجتماعی ادارے۔
سیاسی اور سماجی تصورات اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں۔ اس لئے نیا شاعر
اجتماعی تصورات، اور "فرد کے جماعت میں گم ہونے" کے رویے سے
بیزار ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ "فرار پسند یا رجعت پسند ہے۔
رائف، جے، ملز نے عصری شاعر کے رویے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے،
"اس کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ وہ معاشرے سے بھاگ نہ جائے۔ بلکہ
اس کا ایک خود مختار اور زندہ ضمیر بن جائے۔ کیونکہ اگر معاشرہ عام آدمی
سے زیادہ خواب بین ہے۔ وہ اس سے کہیں کم فرار پسند ہے۔"

یار ڈمی۔ شو پہار، سوئٹس اور فانی کے یہاں انخسراف۔ مردم بیزاری
 مکنی اور کلبیت کے باوجود اعلیٰ تمدنوں کے المیے کا احساس موجود ہے
 آرٹ میں المیے کا احساس پیدا کرنا بہر حال رجائیت کے بلند آہنگ
 پروپیگنڈا سے ارفع ہے۔ چنانچہ نئی شاعری کے مجموعی آہنگ پر قدروں
 کے زوال کی فوج گری کی۔ اے کے غالب ہونے میں کسے شبہ ہو سکتا ہے
 کیا احمد آباد کے انسانیت کش فسادات پر حرکت میں آنے والا قلم
 رجعت پسند ہو سکتا ہے؟
 بلراج کوئل:

وہ تو تھا تھا، معصوم تھا
 اس کو سورج کا یا چاند کا عکس سب نے کہا
 وہ بھی جلنے لگا، وہ جی بجتے لہو میں پگھلنے لگا۔
 (احمد آباد)

مختور سعیدی:

قطرہ قطرہ لہو جو زمیں پر گرا ظلمتِ وقت میں دیپ بن کے جلا
 قتل گاہوں کی اونچی منڈیروں پہ جب فوں میں تھڑے ہوئے سر جلائے گئے

عادل منصور:

دور افق کے کناروں سے شعلے اٹھے
 رات کے جسم سے آگ روشن ہوئی
 راہ میں ان گنت چوئیاں پس گئیں

اک کبوتر دیکھے میں سہا ہوا
اپنی آواز سے خوف کھاتا رہا
(زخمی سورج نے جب آنکھ کھولی یہاں)

کسار پاشی !

لہو کے اجالے بھی مودوم ہیں
اور تاریک گنبد میں معصوم روتوں کے کھرام ہیں
بے صدا آسمان کی طرف
خون میں لتھڑے ہوئے ہاتھ اٹھتے ہیں، تحلیل ہو جاتے ہیں
(یہ گرتا ہوا شہر میرا نہیں)

نئے شاعر نے نزدیک سب سے زیادہ سنگین حقیقت یہ ہے کہ اُسے
اپنے شعور کی کربشا کی کامرانا ہے۔ اس کے شعور کی "تاریک آگ" کے
سوا باقی سب کچھ بیچ ہے۔ بقول ولیم کارلس ولیمز :

The year plunges in to night
And the heart plunges
Lower than night

to an empty windowed place
without sun stars or moon

lent a peculiar light as of thought

that spins a dark fire

موجودہ دور میں شعور کی کر بنا کی کا احساس ایک بنیادی تخلیقی محرک
کا کام دے رہا ہے۔ فنکار کے لئے کسی صورت میں دست بردار ہونا پسند
نہیں کرے گا۔ اس لئے کہ یہ تخلیقی عذاب زندگی کی پراسرار ریت کی
تلاش یا ذات کے تضادم کے مترادف ہے، ذیل میں تین اہم شعراء
بیکٹ، بودیر اور ریکلے کی نظموں کے اقتباسات درج کر رہا ہوں
ان نظموں میں تینوں شاعروں نے سماجی روابط کی تنسیخ کے بعد اپنے
تخلیقی کرب کی واقعیت کا پوری ہوش مندی کے ساتھ سامنا کیا ہے
یہ تجربہ، اپنے عمیق معنوں میں زندگی میں موت سے تضادم ہونے کے
نہایتے کا غماز ہے!

dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth
stooping to the prone who must
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve
till hunger earth and sky be offal

(بکٹ) The vulture

The poet resembles this prince of the
 Clouds,
 who laughs at hunters and haunts
 the storms,
 Exiled to the ground amid jeering
 pack
 His giant wings will not let him walk

The Alba Fours
 (دو لیر) —————
 Fr. Kalk. clous

I already know the stir and how as
 troubled as the sea
 And spread my self out and fall into
 my self
 And throw my self out and am
 absolutely alone

In the great storm

sense of something coming

To Robert Bly

بیکٹ کی علامتی نظم میں خارجی حقیقت تخلیق کے لمحوں میں معروض ہو جاتی ہے، تنظم میں، شکار، خارجی حقیقت کی علامت ہے۔ جب تک شکار کا ایک ریشہ بھی زندہ ہے، وہ تخلیق کار کا مذاق اڑاتا ہے۔ خارجی زندگی، جیسے "نبوک"، "زمین"، اور "آسمان" کی علامتوں سے ظاہر کیا گیا ہے، کے مکمل عدم وجود کے بعد ہی داخلی حقیقت کا سراغ مل سکتا ہے۔ لیکن داخلی حقیقت تک رسائی اسی وقت ممکن ہے۔ جب یہ ذات سے علیحدہ ہو جائے۔ لارنس، ای ہاروے کے خیال میں، خارجی حقیقت کو داخلی قلب ماہیت کے تحت اپنی خود مختار اور معروضی زندگی سے دست بردار ہونا ضروری ہے؛

Samuel Becket - poet and critic ۴۹

بودلیر کی نظم میں کئی سطحیں ہیں۔ اس میں "شکاری" "آندھیان" "جلا وطن" "مضمک اڑانے والا ہجوم" یہ سب پیکر علامتی معنویت کے حامل ہیں، بنیادی طور پر نظم میں ایسے شاعر کا کردار ابھرتا ہے جو قدروں سے قلمی وابستگی کے باوجود انسانوں ہی میں جلا وطن کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔

ریلے کی نظم بھی تخلیق کے کرب کو پیش کرتی ہے شاعر تخلیق کے لمحوں میں اپنے داخلی وجود کے "عظیم سمندر" کے تلاطم کا تنا سنا کرتا ہے۔ "اے اس" "عظیم طوفان" میں اپنے اکیلے پن کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔ بودلیر نے اپنے مشہور سانیٹ (The Swan) میں راج ہنس کو بھی شاعر کی علامت بنا کر اس کے تخلیقی کرب کا اظہار کیا ہے، راج ہنس بے بسخت جھیل کی سطح کو اپنے پیروں سے توڑنا چاہتا ہے، لیکن بے سود، اور نتیجتاً موت کے کرب کا شکار ہوتا ہے:

Magnificent but hope less in
his strife for newer harrowing song
the seal most life when winter
shone in bleak sterility
his neck in its white agony
is shaking

انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز میں ایٹس اور ایلیٹ
کو پہلی بار اجنبیت اور پرگشتگی کا احساس ہوا۔ اور فنکار کی حیثیت
سے انہوں نے "مایوسی" اور "پراگندگی" کو اپنا مقدمہ تسلیم کیا۔ ایٹس
کہتا ہے :-

• وہ فنکار جو عام خواب سے جاگ اٹھا ہو، دنیا میں
سوائے مایوسی اور پراگندگی کے اور کس حصے کا مالک ہو گا؟
ظفر اقبال نے ایک شعر میں "ہوا و ہنر" کی علامتوں کی مدد سے
تخلیقی کرب کا احساس کیا ہے۔

وہ پارہ پارہ کرے دور یہ اڑائے جائے

جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے

راج نرائن راز کی ایک نظم "عسّر ذان" علامتی امکانات سے معمور
ہے۔ اس میں "رات" ، "ناگ پھنی" ، "اندھیرا" ، "کوندہ" جیسے جدلیاتی الفاظ منظم
کی غیر قطعیت کی مثالیں ہیں، اس کی ایک ممکنہ تفسیر اپنی تخلیقی شخصیت
کی دریافت کے عمل میں ڈھونڈی جاسکتی ہے۔ جو "عسّر ذان" ذات کے
مترادف ہے۔

رات امداس کی تھی — میں نے

ناگ پھنی کے اک کانٹے پر

اک پل کے سو دیں حصے تک

سورج کو روشن دیکھا تھا

پھیل گیا میری آنکھوں میں

سو راتوں کا گھورا اندھیرا

اور مجھ محسوس ہوا یوں
گھورا اندھیرے کے سینے میں
میں بجلی کا کوئدا ہوں

اسی موضوع پر اے، آر، ایمینز نے ایک نظم (Symphony) لکھی ہے۔ اس میں عرفان ذات کا ایک بھرپور تجربہ پیش کیا ہے۔ عرفان کے تجربے کو بھونرے کے کھردکی کے شیشے سے ایک ٹائپ میں ٹکرانے کے عمل سے تعبیر کیا گیا ہے، اسی طرح ظاہری حواس کی مدد سے ظاہر اشیا کا آسانی سے ادراک کرنے والوں کو اندرونی حقیقت کے عرفان کے غیر متوقع تجربے سے گزرنا پڑتا ہے تو وہ بھی نظر نہ آنے والی حقیقت سے "بھونرے کی ٹسرت ٹکراتے ہیں۔ اور ٹوٹ جاتے ہیں۔" راج نرائن رائے کی نظم اور ایمینز کی نظم دونوں شاہدے کی باریکی کی حامل ہیں۔ ایمینز کی نظم جزئیات کے تعمیری پہلو سے قاری کو گہرے طور پر متاثر کرتی ہے۔ شاعر عرفان ذات کے تجربے کو شکست ذات یعنی مرگ سے تعبیر کر کے نئی حیثیت کی تشدد کیفیت کو ظاہر کرتا ہے متظم کے آخری دو بند ملاحظہ ہوں :

going head long secure in 'things'
they strike the
intangible and
unaccustomed to,

BEING WITHOUT BODY, ENERGY

WITHOUT IMAGE:

NOW THEY WILL BE DEALT

FARD REALIZATIONS, OPAGNESS DEALT

روحانوی شعرا کے یہاں داخلیت پسندی یا کرب ذات کا احساں
بنیادی طور پر جذباتی نوعیت کا تھا۔ اقبال اور فیض کے یہاں (حرکات
کے اختلاف سے قطع نظر) درد و کرب کے کئی لمے آئے ہیں مثلاً:

پڑھ لئے ہیں نے علوم شرق و غرب
اقبال: روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب
(پیر و مرید)

فیض: سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھسکی زرد و دہر
دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
(اے روشنیوں کے شہر)

لیکن یہ غم پسندی جذباتی اتار چڑھاؤ کی پیداوار ہے، نئے
شاعر کی غم پسندی ایک گہرے ذہنی انقلاب کی مرہون ہے، یہ
ذہنی انقلاب موجودہ صدی سے مختص ہے یہ انقلاب اتنا دھماکہ
خیز ہے کہ زندگی کے بارے میں پرانے سلامت روحی کے تصورات
کے پرزے اڑ گئے، اور فرد کو تنہا حقیقت کی جھرا دینے والی
پراسرار میت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ ایک پیچیدہ صورت حال ہے

اس صورت حال نے شاعر کی سائیکہ میں ان گنت گریہیں ڈال دی ہیں۔ زایدہ زیدی کی ایک نظم تخریب کے بعد اس صورت حال کی مصوری کہ چھانموند ہے، اس نظم میں ایک سخت زلزلے سے ایک آباد شہر تباہ کی مکمل تباہی عمل میں آتی ہے اور پھر "لاوے، ساکھ اور شعلوں" میں سے ایک "سنگین جسم" ابھرتا ہے۔ نظم کا کردار (راوی) ساحل کی پسرونے سے اس "بلند پیکر" کے عکس کو اپنے اندر جذب کرنے کی خواہش کرتا ہے، اس سے قبل کہ پھر زلزلہ آجائے۔ نظم کا اسلوب ایک جادوئی کیفیت کی تخلیق کرتا ہے؛

یہیں وہ سنگین جسم

لاوے سے

ساکھ سے

اور تند شعلوں سے

تشکیل ہو کے

ابھیرا تقارفت و رفت

ہزار مشکل سے

آسمانوں کی سمت

دست دعا اٹھائے

کھلی ہوئی، بیری، رنجان

آنکھوں میں

زخم ہستی کی

ان کہی داستان چھپائے۔

نئی شاعری میں، اس قسم کی نفسیاتی واقعیت ایک مستقل خصوصیت بن چکی ہے۔ ہمارے ملک میں شاعروں نے داخلی اور بیرونی نفسیاتی الجھن جو رہی شعراست متعارف نہیں کی ہے۔ بلکہ یہ کیفیت ان کی رگ رگ میں تیزاب بن کر دوڑ رہی ہے۔ ہمارے عہد میں پرانی نسل سے تعلق رکھنے والے شعرا مثلاً خلیل الرحمن اعظمی، عمیق حنفی، باقر میاں اور میراج کوئل ذہنی پختگی کا منزل تک آتے آتے قومی اور بین الاقوامی سطح پر قدروں کی پامال کے عبرتناک سانحوں سے گزر رہے ہیں۔ نتیجے میں وہ نفسیاتی طور پر غیر معمولی تضاد اور کشاکش کے شکار ہوئے ہیں۔ جہاں تک نئی نسل کا تعلق ہے۔ وہ عہد فضل ہی سے قدروں کی تباہی اور بے حرمتی کے ماحول میں پروان چڑھی ہے، تاہم اپنے بزرگوں کا سایہ ان کے سروں پر بھی قائم رہا ہے۔ اور وہ کئی طور پر ان کی تعلیمات سے آنا د نہیں کہلائے جاسکتے، اس لئے انسان دشمنی کے بیانیہ منظر ان کے دلوں میں ترسم، احتجاج، برہمی اور دردمندی کے رد عمل کو حرکت میں لاتے ہیں۔ اس لئے نئے شعرا شاید نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہیں یہ الجھنیں انہیں اعصابی تناؤ، جھنجھلاہٹ، برہمی اور بیزاری میں مبتلا کرتی ہیں۔ یہ نفسیاتی پیچیدگی نئی شاعری کی انفرادیت کو مستحکم بنیادوں پر کھڑا کرتی ہے۔

لہذا فاضل اس الجھن کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں، ان کی ایک قسم کل رات میں ایک کردار ابھرتا ہے، جو نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے

اور ان پر قابو پانے کے لئے خواب آور گولیوں کا استعمال کرتا ہے۔
بھٹھلا کر اس نے

چاند کا دھپک بچھا دیا
آکاش کو سمیٹ کے نیچے گرادیا
پھیلی ہوئی زمیں کو دھواں سا اڑا دیا
پھر کچھ نہیں...۔۔۔

نہ کھیت، نہ میداں، نہ راستے
بس اک نگاہ — کھر کی کی بے رنگ جالیاں
بس... چار پانچ آنے کی دو چار گولیاں

محمد علوی کی ایک نظم میں وہ کہیں ہوں۔ اس نوع کی نفیاتی کشمکش
کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس نظم کا مرکزی کردار اپنے اندر کے "میں" کو قتل
کر کے خارج کی مانوس اور غیر تبدیل شدہ اشیاء کو اپنی تبدیلی، جسے وہ
"نئی زندگی" سے تعبیر کرتا ہے، کا احساس دلانے کے لئے چیتا ہے۔ نظم کا
ڈرامائی تناؤ توجہ طلب ہے۔

میں وہ نہیں ہوں
ایک بھاری آواز سے سارا کمرہ لڑنے لگا۔
میں وہ نہیں... وہ نہیں ہوں
ابھی میں نے اک شخص کو قتل کر کے
نئی زندگی پائی ہے۔

چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں :
بشر نوازہ :-

اور ہندے پیرہن / آگ سے کترے گئے تھے
اور جو تھا کھال کے اندر سگھل کر بہہ گیا تھا
(آنے والے مصنفین کے نام)

عادی منصور می :

افق کی گردن پہ پانور کھ کے
میں جب بھی سرحد پھلا لگتا ہوں
ہزاروں ناخن
اتار لیتے ہیں کھال میری

(مشکتہ سوج)

مصطفیٰ اقبال توصیفی !

مرے کان میں ریل کی چیخ بننے لگی ہے
میری سانوں سے کالا دھواں سا
نکلتا ہے..... میں

کہاں جا رہا ہوں

(خوف)

عمیق حنفی !

رودشنی درنگ دبو کا شہر ہی اجڑ گیا

سبزہ تک اکھڑ گیا

ہر پک پتہ اوس کی بوند سا تھا خواب بھر گیا۔

آج بہت خوش ہوئیں ...

(خوش ہوئیں بے وقوف آنڈھیاں)

نفیاتی الجھن کے مختلف سٹیڈس ذیل کے اشارے میں بھی دیکھ جا سکتے

ہیں۔۔۔

گردن کرپے آئے کہاں سے رسن کے داغ

(شمس الرضی فاروقی)

میں جال میں نہ تھا تو وہ مشکل میں کون تھا

ہوائیں گرد کی صورت اڑا رہی ہیں مجھے

(نشر خانقاہی)

نہ اب زمیں ہی مری ہے نہ آسمان مہرا

اکبیلہ چاند آئینے کو ترسے

(شامین غازی پوری)

بھسے تالاب میں کائی پڑی ہے

گوئج اٹھتا ہوں آپ ہی بیاباں میں

(ظفر اقبال)

اور آپ ہی پھر دہلتا رہتا ہوں

میں اپنی ذات میں لوٹنا تو پھر ملا نہ مجھے
(منفی تبسم)

ریت کی سورت جاں پیاسی تھی آنکھ ساقی نہ ہوا
تیری درد گھاری سے بھی روع کی الجھن کم ہو گئی
(ساقی فاروق)

یہ رنگ زار غم، یہ خیالوں کی تیز دھوپ
جو زرد میں آگیا وہ چمکتا دکھائی دے
(خوشیاد احمد حاجی)

کسی ٹھہری ہوئی ساعت کی ظلمت پہ لب
مجھ سے دیکھی نہیں جاتی یہ ریت اس کی
(شہزاد احمد)

نہ بھاگنے کے رہے پہاڑ اب ٹھہرنے کے
وہ لمبے تے جو آ کر نہیں گزرنے کے
(من مومن شاہ)

ازل کے ڈوٹے رشتوں کی اس کشاکش میں
پکار ایسی آواز سے مجھے ستانی نہ دے
(منظہر امام)

ہیں ایک دہم ستاتا ہے بار بار مجھے
دکھائی دیتا ہے پتھر کے آرزو پار مجھے
(اشمیر خٹک)

نیچے دلدل، اوپر آگ
اب تو کچھ کرنا ہو گا

(منظفر حنفی)

داخلی کشمکش کے مختلف پہلوؤں کا وسیع تر سپانے پر احاطہ کرنے
والی نظروں میں (THE WASTE LAND) کو ایک اہم درجہ
حاصل ہے، اس نظم میں مشینی تہذیب کی اندھا دھند ترقی کے نتیجے میں
روح میں پیدا ہونے والے خرابے کا نشانہ ہی کی گئی ہے، روح کی یہ دیرانی
نفسیاتی زندگی کی پیچیدگیوں کا علامنی اظہار ہے۔ ایلہٹ نے نظم میں
(GRAIL) کے قصے کہانیوں سے استفادہ کر کے ایک خطہ
زمین کو پیش کیا ہے، جو (FISHER KING) سے موسوم ہے۔
اور اپنی بہتات اور آسودگیوں نے باوجود سوکھے کا شکار ہے۔ یہ فطر زمین
روح کے خرابے کی علامت ہے، ساعر نے مختلف مناظر، کرداروں اور واقعات
کی مدد سے جدید انسان کے ذہنی باکجہن اور نفسیاتی کرب کا استعاراتی
اظہار کیا ہے۔ نظم یوں شروع ہوتی ہے۔

A heap of broken image where

heats the Sun

and the dead tree gives no

shelter, the cricket no relief

On the dry stone no sound of water

سندبادِ عمیق حنفی کی ایک طویل نظم ہے، اس میں بظاہر کئی منتشر ٹکڑوں میں مشینی عہد کے سندباد کے ذہنی سفر کا بیان ملتا ہے اختتام سفر پر وہ جدید تہذیب کی پیچیدگیوں سے گھبرا کر اپنی ذات (افریقہ ذات) میں جذب ہو جاتا ہے، پہلے بند میں، سندباد بوڑھے کی علامتوں سے وقت اور زندگی کے تصورات کو مفکرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اور انسان کی 'ازنی کشمکش' آئینہ ہو جاتی ہے۔

اک زمانہ ہوا مگر اب بھی اکثر

چلتے پھرتے، اٹھتے بیٹھتے

لگتا ہے جیسے وہ بوڑھا

اب بھی مری پیٹھ پہ لہر

اپنی آسیبی طاقت کا

جادو مجھ پر چلا رہا ہے۔

آج کا انسان اس حقیقت سے آگاہ ہو گیا ہے کہ اس کی اشرف المخلوقات اور تقدس خود فریبی کے سوا اور کچھ نہیں، وہ اس خود فریبی کے بال سے نکل کر حیوانی قبیلے سے اپنے قدیم رشتے کی تجدید کر چکا ہے انسان بنیادی طور پر چند جبلتی خواہشوں کا پابند ہے، اپنے جبلتی وجود کے شعور نے اسے جس قدر اپنی جبلتوں کی تندہی اور طاقت کا احساس دلایا ہے، اسی قدر تہذیبی موانعات نے اسے بے دست و پا بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے، نتیجے میں وہ ایک مستقل داخلی کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ یہ کشمکش ایسے لمحات میں تیز ہو جاتی ہے جب لایعنیت

کا احساس، جبلی خواہشوں کے معروضی اظہار رات۔ مثلاً رشتے ناٹول
 و نیوی وقار۔ طلب زر، خواہش شہرت، گھر، بچوں کے خیال سے متعلق
 ہوتا ہے۔ اور نفسیاتی کشمکش کے متنوع رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ذہنی
 اشعار میں تنہائی، فریب شکستگی، عدم معنویت، باکجہ پن، افسردگی
 خوف اور واسطے کا اظہار موجود ہے، ملاحظہ ہو:

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا
 ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
 (شاذ تمکنت)

تم ڈھونڈتے رہو مرے پاؤں نقش کو
 میں روشنی تھا خول کے باہر کھڑا گیا
 (مراتب انتر)

شب کون تھا یہاں جو سمندر کو پی گیا
 اب کوئی موج آب نہ موج سراپ ہے
 (بانی)

کبھی تھا سنگ گراں، اب ہے گرد میرا وجود
 ہوائے وقت کے ہاتھوں کھینے والا ہوں
 (سید فضل المتین)

اس اکیسے پن کے ہاتھوں ہم تو ٹکری مر گئے
 وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی
 (پیرہ شہری)

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس
(وحید اختر)

جل گیا کس کا شہر پر پرواز
ردشنی سی ہوئی فضا میں دور
(ظفر عیدی)

کھو گئے دست غم میں آخر کار
ہم سفر اس کے نقش پا کی طرح
(عزیز قیسی)

انگارہ بار رنگ ہے میں ننگے پیر ہوں
و شوار ہے بہو پنچا مرا گھر تنگ مجھے
(علیق بالیش)

اپنے اندر سے ملامت کے اُبلتے حرف کو
بھر کے آنکھوں میں بتاتا ہوں تماشائے آشنا
(شمس الرحمن عارف)

سنار ہی ہے ہوا اپنے ہی سفر نامے
عجیب شور مچنے جنگلوں کے اندر ہے
(اکمل اختر)

اپنی آواز ہی سے خوف زدہ
شاخ در شاخ کا نپتے پتے
(کیف احمد صدیقی)

سائیں سائیں کرتے ٹیلو۔ کوئی بات کرو
کیا تم ساہی ہونا ہے سنان مجھے

(مصور سبزواری)

کچھ دور پر بگولوں کی افواج ہیں کھڑی
کوئی بھی شہر میں نہیں کس کو خبر یہ دوں

(مشہر یار)

گھر جو لوٹے بھی سرشام تو کچھ پاس نہ تھا
دن سے پر چپائیں ملی تھی سو کہیں پھوٹ گئی

(شہاب حقیری)

خوف کے کان صداؤں پہ لگائے رکھنا
دن ہو یا رات چراغوں کو جلانے رکھنا

(منظف حنفی)

مجھے تلاش کریں گے نئی رتوں میں لوگ
جو گہری دھند میں پٹل ہے وہ جزیرہ ہوں

(راحہ نرائن رائد)

ہزار آسیب اس کی دستوں میں گشت کرتے تھے
سمٹ کر چاندنی آنکھوں کے پتھر میں چلی آتی

(شہیم حنفی)

شاید مڑ کر دیکھنا تیرے بس کی بات نہ ہو
کیوں تجھ کو مشکل میں ڈالوں کیوں آواز بھی

(آزاد گلانی)

غزلوں کے چند اور اشعار دیکھئے، ان میں نفیاتی کشمکش کے مختلف پہلو ابھرتے ہیں :-

مرنے کا ڈر، بیٹا دو بھر لگتا ہے
کیا بتائیں دن ہیں بڑے عذابوں کے

(محمد علوی)

اک سعی رائیگاں ہے شاعروں کو تعاننا
تاریکیاں ہیں ان سے کجا معتبر جناب

(حمزون عثمانی)

کون سے فار میں دھنس جاتے ہیں منظر سارے
کن غلیبوں میں بھرا شہر اتر جاتا ہے

(عتیق اللہ)

ختم ہوا ہر خواب تماشا، راکھ ہوا ہر شہر صدا
دشت ہے ہر سوتھائی کا ہوئے ہیں ہم بیدار کہاں

(اکار پاشی)

زندگان احتیاط سے باہر نکل کے دیکھ
سرسبز جنگلوں کی ہوا ہے ترے لئے

(ظفر اقبال)

دکھائی دیتا نہیں دور دور تک کوئی
سما گیا ہے نہ جانے کہاں کا ڈھ مجھ میں

(غلام تعفی راجی)

پرنسپل فضاؤں میں پھر کھو گئے
(ابراہیم اعظمی)
دھواں ہی دھواں آشیانہ میں تھا

لبوں پہ جم گئی دیوارِ زور کی خاموشی
(ممتاز راشد)
تمام شہر تھا ویراں صدا لگاتے کیا

میرا ہی بدن لیکن بوند بوند کو ترسا
(فاہم شفق)
دشت اور صحرا پر ابر بن کے برسے میں

ٹپک پڑوں نہ کہیں میں بھی مثل برگِ خزاں
(کرشن کارپور)
ہوا نہ تھی مگر اندیشہ ہوا تو تھا

کوئی گیا تو ہے عجلت میں ہم سے آگے بھی
(لطیف الرحمن)
تبی ہے گردِ جو را ہوں میں سائیاں کی طرح

ہم فرارِ دارتک تنہا گئے
(وکیل اختر)
دو قدم تک لوگ ساتھ آئے بہت

یہ دن بھی دیکھنا لکھا تھا میری قسمت میں
(عقیل شاداب)
اسی کے سامنے میرا یہ حال ہونا تھا

آئینہ در آئینہ عکس سکوت
تہ بہ تہ پر ہول منظر دیکھئے

(سلطان اختر)

اکیلا تھا وہ سب سے لڑ رہا تھا
خدا جانے اُسے کیا ہو گیا تھا

(دقار واثقی)

شہر کی گنجان سڑکوں پر پھسلتا جانور
شوخی فطرت کی حسیناؤں کا فوں پتیارہا

(علیم شہر علی)

اک سحر بن کے میری نگاہوں پہ چھا گیا
چپ چاپ دل سے بات سی کرتا ہوا بدن

(کرشن موہن)

محولہ بالا اشعار میں متنوع ذہنی واردات اور تہہ در تہہ نفسیاتی
کیفیات کا گہسرے فنکارانہ شعور کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے، ہر شعر
داخلی تجربے کی تخلیقی بازیافت پر دلالت ہے۔ ان اشعار میں علامت
استعارہ اور لفظ کی انسلاکاتی شدت کو محسوس کیا جاسکتا ہے
گزشتہ ادوار میں ایسے تہہ دار اور علامتی اشعار (مستثنیات کے قطع
نظر) خال خال ہی نظر آتے ہیں، اس کمی کی دو وجہیں ہیں، ایک
یہ کہ پرانے شعراء کی ساری تخلیقی صلاحیتیں تقلید پرستی کی تذر ہو جاتی
تھیں۔ غزل جیسی داخلی صنف میں بھی وہ تقلید سے نجات حاصل نہ

کر سکے، دوسرے، وہ موضوع شعر کو عام طور پر خارجیت تک محدود کرتے تھے۔ وہ اپنے لاشعور کے تاریک سمندروں میں شناساوری کرنے کے راز سے واقف نہ ہو سکے۔ جدید شاعر کی خوش قسمتی یہ ہے کہ جدید نفسیات کے حیرت انگیز انکشافات کی وجہ سے لاشعور کے تاریک غاروں میں نادر دہنیوں کا سراغ لگانے کی لگن میں اضافہ ہوا۔ ساتھ ہی اس امر سے بھی انکار ممکن نہیں کہ جدید تہذیب نے اس کے لاشعور، میں بے شمار گھٹیاں ڈال دی ہیں۔ اس لئے اس کی درون بینی بارور ثابت ہو رہی ہے۔ پرانے شعراء کی درون بینی ذرا مختلف انداز کی تھی، میر کی درون بینی دلی کی تباہی سے ماخوذ تھی۔ غالب نے روح کے خرابے کا سفر مزور کیا۔ لیکن آفرینش کے پیچھے جو ہوشربا پراسراریت ہے۔ وہ اسے کسی غیبی قوت کے مترادف جان کر اپنا تحفظ کرتے رہے۔ آزاد اور حالی انکار سے زیادہ مصلح تھے۔ انہوں نے لکھنوی شاعری کی سطحیت کے خلاف رد عمل کے طور پر فطرت نگاری تو کی۔ لیکن یہ عام سطح سے اوپر نہ اٹھی۔ منظم طباطبائی، شوق قدوائی، سرور جہاں آبادی، وحید الدین سلیم، نادر کا کوری اور بعد میں کیفی، چکبست اور محروم نے فطرت اور معاشرت کے مختلف پہلوؤں پر معروضی انداز میں غور و فکر تو کیا۔ لیکن ان کے یہاں وہ نفسیاتی، ژرف بینی مفقود ہے جو جدید ذہن کو آسودہ کر سکے، چند شعراء کے یہاں البتہ بعض ایسی نظمیں ضرور ملتی ہیں۔ جو داخلی اضطراب سے اپنا ہیولا تیار کرتی ہیں مثلاً نادر کا کوری کی نظم رات کے بے چین گھنٹے میں شاعر نے داخلی زندگی کا سفر کیا ہے۔ نظم میں رات کے پچھلے پہر آشفستہ حال شاعر چاند سے

مخاطب ہو کر اپنے ذہنی اضطراب کا حال بیان کرتا ہے، انگریزی میں اس نوع کی چند اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں، مثال کے طور پر سرفلیپ سٹڈی کی *With How sad steps...* اور تھامس ہارڈی کی *To The Moon*۔ چاند سے مخاطب ہو کر لکھی گئی ہیں۔ سٹڈی کی نظم میں چاند سے مخاطب ہو کر عشق کی ناکامیوں اور حسن کی بے وفائیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ہارڈی کی نظم میں چاند شاعر کے بدل کی حیثیت سے قوموں کے عروج و زوال اور زندگی کی اصلیت کے بارے میں تفکر آمیز خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ چاند سے متعلق مذکورہ نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ نادر کی نظم اس خدائی اور فنکارانہ تکمیل سے بہت حد تک عاری ہے، جو سٹڈی اور ہارڈی کی نظموں کا امتیاز ہے۔ نادر کی نظم بیانیہ انداز کی ہے، مثلاً

تحقیق اور تجسس کے دام میں پھنسا ہوں

دسو اس میں گھرا ہوں اوہام میں پھنسا ہوں

کہنے کو ہوں میں فارغ، کہلانے کو ہوں کامل

جو چیز ہے فراغت مجھ کو کہاں ہے حاصل

ان اشعار میں جس دسو اس اور بے اطمینانی کا ذکر ہے۔ وہ فکری

نہیں۔ بلکہ جذباتی نوعیت کا ہے۔ اقبال کے یہاں من میں ڈوب کر

سراغ زندگی، پاتے کامیوں کئی موقعوں پر نمایاں ہوتا ہے۔ کبھی

کبھی وہ اپنے "توہمات" میں گھس بھی جاتے ہیں۔ وہ مادی ترقی کے نتیجے

میں روحانی قدروں کی پامانی سے شخصی طور پر متاثر بھی ہوتے ہیں

اور اپنی پوری قوت سے مغربی تہذیب کی بلغار کو روکنے کی سعی

کرتے ہیں۔ اور جب یہ رویہ مصلحانہ رزپ اختیار کرتا ہے تو موضوع پر ان کی شعری گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ اقبال کے بعد، جوش اور دوسرے زیادہ سے زیادہ خارجی حالات یعنی لوگوں کی سیاسی بیداری کے تصورات پر قائم رہے، فیض، مخدوم، سردار جعفری، مارکسی فلسفے کے زیر اثر، سماجی آگہی کے دائرے سے باہر نہ نکل سکے۔ چنانچہ فیض کی میرے نزدیک، چند روز اور، اور موضوع سخن، مخدوم کی مشرق انقلاب اور چارہ گر، اور سردار جعفری کی پتھر کی دیوار، جیل کی رات اور نیند اس کا بین ثبوت ہے۔ میراجی نے جنسی گھٹن کا اظہار بعضی اچھی نظموں مثلاً نارسائی، کٹھور، مجھے گھر یاد آتا ہے، مجاور میں کیا۔ مگر یہ موضوع بھی سماجی حالات کے دباؤ سے برآمد ہوا تھا۔ مختار صدیقی اپنی نظموں مثلاً رسوائی، کیسے کیسے لوگ، اور منزل شب کا مواد معاشرتی زندگی سے حاصل کرتے ہیں۔ مجید امجد بھی گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہوتے ہیں۔ زندگی آئے زندگی، گاڑی میں، طلوعِ فیض میں گرد و پیش کی زندگی سے ان کے جذباتی ربط کا پتہ چلتا ہے۔ مجید امجد غالباً حلقے کے واحد شاعر ہیں جو زندگی کے لمحو آخر تک بدلتے ہوئے حالات سے آگاہ رہے۔ اور جن کی شعری حسیت بیدار رہی۔ اس کا ثبوت، دوام، پھولوں کی پیٹن ایک نظم فراہم کرتی ہیں۔ اسی طرح حلقے سے وابستہ دوسرے اہم شعرا مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر، بھی ماحول کی بے کیفی اور ماہوار سی کو اپنا موضوع شعر بناتے ہیں، اس زمانے میں البتہ ماسشد کی بعضی نظموں مثلاً رقص، خود کشی، خرابے میں معاشرتی سطح سے بلند ہو کر آفاقی سطح پر نفسیاتی الجھن کو محسوس کرنے کا رویہ ملتا

ہے، مجموعی طور پر اس دور کے شعراء گرد و پیش کی زندگی کے فوری
 نوعیت کے حالات کے پابند رہے، یہ وہ زمانہ تھا۔ جب فرد اور معاشرے
 کے درمیاں وہ دوری پیدا نہیں ہو چکی تھی، جو حالیہ برسوں میں نمایاں
 ہو چکی ہے، یہی وجہ ہے کہ شاعری میں نفسیاتی غمق نہیں ملتا، بقول کا تو
 شاعر کو اپنے عہد کی بد نصیبیوں میں حصہ لینے کے ساتھ ہی ان سے اپنے
 آپ کو توڑ کر الگ کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ تاکہ وہ انہیں فنی صورت
 میں ڈھال سکے۔ غزل کے میدان میں بھی یہ نفسیاتی غمق نہیں ملتا، مگر فیض
 اور فراق کی غزلوں میں (جو یقیناً داخلی تجربے کا اظہار ہیں) بھی جذباتی
 ارتعاشات کے مقرر تھرتھرتے رنگ تو ملتے ہیں، لیکن فکر کی گہرائی اور نفسیاتی
 کی پیچیدگیوں کا احساس نہیں ہوتا، اس میں منظر میں، نئی شاعری میں
 درون بینی اور نفسیاتی پیچیدگی کی بازیافت ایک اہم موڑ کا پتہ دیتی
 ہے۔

یہ امر دلچسپ اور قابل توجہ ہے کہ ایسے معاشرے شعراء کے یہاں بھی
 بعض نادریحوں میں موجودہ عہد کے شعور کی کشمکش کا احساس آئینہ ہو جاتا
 ہے۔ جو آج بھی تقسیم وطن سے پہلے کے عمومی اور مرد و جہ رجحانات مثلاً
 فطرت پرستی، اقبالیات، وطنیت، مارکسیت سے وابستہ ہیں۔ یا
 غزل میں موصوع و اسلوب کے اعتبار سے روایت کی توسیع میں
 مصروف ہیں۔ اور (مستثنیات سے قطع نظر) نئی شاعری کو شک و
 شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں؛ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

یادہ حالت تھی کہ میں شہروں میں بھی رہتا تھا چپ
 (نارنج پرتابگدھی) یا یہ عالم ہے کہ صحرا میں صدا دیتا ہوں میں

ڈرتا ہوں سانس لیتے ہوئے اس خیال سے
(فضا ابن فیفی) یہ سیل تند جسم کی دیوار ڈھانہ دے

سکتے تک اب آپہنچا ہے بڑھتے بڑھتے کرب سکوت
(پرویز شادی) ہونٹوں پر کیا وقت پڑا ہے تم بھی چپ ہو سہم بھی چپ

مری بینائی مجھ سے چھن نہ جائے
(اعجاز لقی) حقائق کے سراپوں میں گھرا ہوں

پھیل جاتا ہے افق تا بہ افق میرا وجود
(جاں نثار اختر) مجھ سے بھر جاتے ہیں یہ ارض و سمارت گئے

چھپاؤں کس طرح میں اپنی بے گناہی کو
(سلیمان اریب) ہزار چشم گہنگار میری تاک میں ہے

جن کو جادے کا نہ تھا علم نہ منزل کی خبر
(جلال ناقد آزاد) وہی گم گشتہ ہمیں راہ دکھانے آئے

مثلِ چسراغِ درد کا ہر لمحہ جل اٹھا
(غلام ربانی تاباں) ورنہ تمہیں بتاؤ یہاں روشنی کہاں

پوچھتے ہیں بجھتے لمحوں کے کھنڈ ہر شام کو
ہو گئی کیا دل کی وہ شمع خرابہ آشنا
(حرمۃ الاکرام)

زمینیں پاؤں کے نیچے سے نکلی جاتی ہیں
زمین نہیں ہے تو کس طرح چل رہی ہیں لوگ
(جمیل منہری)

کتنے چہرے ہیں جنہیں وقت مٹاتا ہی نہیں
اک نمائش سی مگی ہے رسن و دار کے پاس
(احمد عظیم قاضی)

ہم نیند کی چادر میں لپٹے ہوئے چلتے ہیں
اس بعبیس میں اب ہم سے ملنا ہو تو آجاتا
(دارت کراتی)

اگر روشنی کی ضرورت ہے تم کو
تو پھر سگریٹوں کے دھوئیں کا بنایا
یہ مدقوق مہتاب پا مال کر دو
(سلا پچھلی شہری)
(یہ برہمنی نسل)

نئے شعراء کی جرأت فکر اور قوت انکار نے انہیں رسمی شرافت
اور پر تعصب شائستگی کے خول کو توڑ کر باہر نکلنے، اور حقائق کا آزادی کے
ساتھ سامنا کرنے کا حوصلہ عطا کیا ہے، ماضی کے شعراء روایتی وضع داری
کے زیر اثر بہت سی برہمنہ اور مکروہ حقیقتوں کو دوبہ دو دیکھنے کی ہمت

سے محروم تھے، اس لئے، وہ بہت حد تک حقیقت کے ادراک سے دور رہے، وہ سامنے پھیلے ہوئے گرجتے سمندر کی طہرت دیکھنے (اس میں شناساوری کر کے نعل یا بالی تو درکنار) کے بجائے ساحل پر خالی سیپول سے دامن بھرتے رہے، وہ مختلف موضوعات مثلاً عشق، زندگی، موت، کائنات، رشتے وغیرہ کو رسمی انداز میں بہتتے رہے۔ مثال کے طور پر عشق کے بارے میں میر سے لے کر فیض تک نام ہزار تقدس اور شائستگی کا رویہ رہا ہے۔

پاسِ ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
(میر)

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شمار کی
اب آبروئے شیوہ اہل نظر گئی
(غالب)

میرے آنسو نہ پونچھنا دیکھو
کہیں دامانِ تر نہ ہو جائے
(مومن)

شرم کر شرم کہ اے جذبہ تاثیر وفا
تیرے ہاتھوں وہ پیشیان بفا ہوتے ہیں
(حسرت)

میں یہ بھی کہہ نہیں سکتا بدل گئی وہ نگاہ
 وہی ہیں لطف و کرم اب مگر وہ بات نہیں (فراق)
 تمہاری یاد کے جنہ ختم ہونے لگتے ہیں + کسی بہانے نہیں یاد کرنے لگتے ہیں (فیض)
 تعجب تو یہ ہے کہ اختر شیرانی کے یہاں سن بلور کا جذباتی
 ایال بھی مصنوعی آداب کے تلے دبا رہتا ہے۔ آج کی رات میں وہ محبوب
 سے ملاقات میں محسوس کرتے ہیں ۔

یوں تو ہر طرح ادب مد نظر رکھنا ہے
 اس سے بھی تعجب خیر بات یہ ہے کہ فرائد کے جنسی انکشافات
 کے عہد میں بھی بعض شعراء عشق کی تقدس مآبی پر زور دیتے ہیں، اس
 ضمن میں سلیم احمد نے اپنے معنوں نئی نظم اور پورا آدمی میں تفصیل
 سے راشد، فیض، ساحر اور اختر الایمان کی شاعری میں عشق کے سطحی
 اور محدود معنی کو اجاگر کیا ہے، سلیم احمد ایسے شعراء کو "کسری آدمی"
 سے موسوم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں،

لیکن کسری مخلوق اپنی مسخ شدہ فطرت کے باعث

دُفنِ انسانی کے عمیق ترین تجربے سے محروم رہتی ہے ؛

بعینہ اردو کے شعراء کا فطرت جیسے بنیادی موضوع کے بارے میں
 بھی سطحی اندر سی رویہ رہا ہے۔ بلاشبہ میں انجمن پنجاب کے قیام کے بعد شاعروں
 نے فطرت کو توجہ مشق بنایا۔ اسماعیل میرٹھی۔ شوق قدوائی۔ سرور جہاں
 آبادی، کیفی اور محروم نے فطرت کے خارجی مظاہر سے آگے بڑھنے

کی ضرورت محسوس نہ کر۔ وہ قطرت اور انسان کے درمیاں کسی
فکر انگیز رشتے کو دریافت نہ کر سکے۔
آزاد۔

بوندوں میں جھومنی وہ دھتوں کی ڈالیاں
اور سبز کھاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں
وہ ہنسیوں میں پانی کے قطرے ڈھلک رہے
وہ کھاریاں بھری ہوئیں، تقائے محبت رہے
آب رواں کا نالیوں میں ہر مارنا
اور روئے سبزہ زار کا دھو کر سنوارنا

(ابہ کرم)

حالی !

برسات کانچ رہا ہے ڈنکا
اک شور ہے آسماں پہ برپا
ہے ابر کی فوج آگے آگے
اور پیچھے ہیں دل کے دل ہوا کے
ہیں رنگ برنگ کے رسائے
گورے ہیں کہیں، کہیں کائے

اسماعیل میرٹھی !

مٹی کا آن پہنچا ہے مہینہ
بہا چوٹی سے ایڑی تک پسینہ

چلی لو اور ترن قے کی پڑی دھوپ
 لپٹے آگ کی گویا کڑی دھوپ
 زمیں ہے یا کوئی جلتا تو ہے
 کوئی شعلے یا پکھوایا ہے

کیفی دہلوی :-

سہانی لغزشیں مستانہ آبشاروں کی
 وہ والہانہ لشک چال جو بباروں کی
 تعمیر سبز ویاں ہیروں میں ہر پہ اوکھے بہاڑ
 لدی کھنڈی ہوئی پھولوں سے جھاڑیاں اور بڑ
 وہ کھنڈاں کی سی پانی کی سبزے میں نہریا
 کہ سبز مل پہ تھیں سیلاب کی چھٹی ہنسی

(بہار کشمیر)

تلوک چند محمد :-

گلشنِ آفاق میں مہیول کھلداتی ہوئی
 ناچتی گلاتی ہوئی
 جلوۂ فردوس کا رنگ بھاتی ہوئی
 عطر اڑاتی ہوئی
 بادِ بہاری چلی

(بادِ بہاری چلی)

ان اقتباسات پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر و فطرت کا محض رسمی مشاہدہ کرتے رہے، اور عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں۔ نئی شاعری، زندگی اور فطرت کے بارے میں اس رسمی اور شریکانہ رویے سے انحراف کرتی ہے۔ وہ تجربے کی اصلیت کو کسی قیمت پر مسخ ہونے یا کرنے کی روادار نہیں، تجربے سے آنکھیں ملانے، اور اسے بے باکی سے برتنے کا انداز، نئے شعراء کے یہاں اس بنیادی آگہی نے غلط کیا ہے۔ جو انہیں کائناتی حقیقتوں سے سامنا کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے، رائے میکولن نے اس رویے کو

() *میں نے کبھی نہ دیکھا کہ کوئی شاعر اپنے ہونٹوں سے سو سوں کیا ہے۔ یہ رویہ، ان کے نزدیک، شریکانہ مودھنور کو مسترد کرنے کی ایک صورت ہے۔ عصری شاعری کے کئی نمونوں میں اس رویہ کا اظہار ملتا ہے۔ عین رشید نے اپنی نظم شہر میں شہر کی بدکاری۔ غلامت ادبے رچی کو جرأت مندی سے بے نقاب کیا ہے۔ کہتے ہیں۔*

شہر، لوگ کہتے ہیں تو بدکاری ہے

اور میں نے خود دیکھا ہے

سرشام

تیرے رنگے چہرے والی عورتیں لڑکھڑاتے لڑکھڑاتے لڑکھڑاتی ہیں۔

بمل کرش اشک۔ نے اپنی نظم غم۔ اپنا بھی اور سب کا میں ڈرامائی خود کلامی کے ذریعے انسان اور کہنے کو ایک ہی صفت میں لاکر مشروف الملو قیت کا مذاق اڑایا ہے۔

میسراکتا جب مری آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے
سوچتا ہوں میرے بارے میں نہ جانے کیا یہ کتنا سوچتا ہو گا

برہمیت نے اپنی ایک نظم میں انسان اور حیوان کے ہم رشتہ ہونے
کا اعلان کیا۔ کہتے ہیں۔

میں کہتا ہوں، وہ عجیب بودار حیوان ہیں
اور میں کہتا ہوں، کوئی بات نہیں، میں بھی ایک ہوں

(Poovola B. B.)

نئے شعراء کے یہاں رسمی عشق کے نام نہاد تقدس سے اخراج
کا رد یہ ملتا ہے۔ انہوں نے جنسی آگہی کو بے باکی سے بیان کیا ہے۔ نابھہ
زیدی کی ایک نظم طوفان میں جسمانی دھماکے کے تجربے کو پیش کیا گیا
ہے۔ انہوں نے اس تجربے کی پیش کش میں واقعیت اور بے فونی سے
کام لے کر مصنوعی افلاطونیت کو بے مصرف بنا دیا ہے۔

اور پھر

میرے بالوں میں طوفاں کی انگلیاں

اور ہونٹوں پر نگینے بوسے

نگاہوں میں سیال چنگاریاں

Art Affluence, and Alienation⁸³

میرا عریاں بدن
شوخ موجوں میں لپٹا ہوا
اور لسن لسن میں
موجوں کی گردشیں تھی ۔

جنسی آگہی کے تجربوں کا بیان عصری شاعری میں ایک مستقل
حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اردو شاعری میں جنس شجر ممنوعہ رہا ہے، لکھنوی
شعرا مثلاً ناسخ، رند، جرات، امانت، جلیل نے جنسی موضوعات
کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کے یہاں جنس جیسی نازک چیز شہوت اور
عیاشی کے ہم سطح ہو کر رہ گئی ہے۔ اور یہ تجربہ ابتذال کی سطح سے
اوپر نہیں اٹھ سکا ہے، مثلاً :

کچھ اشارہ ہو کیا میں نے ملاقات کے وقت
(ناسخ)
ٹال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت

کھول لئے شوق سے بند انگلیا کے
(رند)
پٹ کے ساتھ نہ شرمائیے آپ

کھینچ کر پہلو میں بوسہ لے لیا
(جلیل)
اُن کا وعدہ میں نے خود پورا کیا

ہاتھ آگئے میرے شب کو جو وہ اک بات نہ میں نے ان کی سنی
(امانت)
کیا کیا ترپے کیا کیا محلے موت سے چھوٹے نہ قسم سے چھوٹے

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعرا نے جنس کے
تجربے کو سطحی طور پر محسوس کیا ہے۔ اور اس کی تخیلی صورت گری ان کے
لس کی بات نہیں تھی۔ موجودہ صدی میں سب سے پہلے میراجی نے
جنس کو سماجی پس منظر میں شخصیت کے شعوری اور لاشعوری محرکات سے
آمیز کر کے اسے ایک تخلیقی موضوع کی شان عطا کی۔ وہ لکھتے ہیں۔
، جیسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی

بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت و برکت
سمجھتا ہوں، اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے
جمع کر رکھی ہے۔ وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔

میراجی نے جنس موضوع کے تہذیبی اور نفسیاتی پہلوؤں کی طرف
توجہ کی۔ ان کی نظموں مثلاً کروٹیں، دھوبی کا کھاٹ۔ اور نارنگی
میں تہذیبی ذوق کے زمانے میں ایک ایسے شخص کا المیہ کردار اُبھرتا
ہے۔ جو جنسی گھٹن کا شکار ہے۔ کروٹیں میں میکا نکی تہذیب میں جیسی
جذبے کے زوال اور اس کے نتائج کو بے نقاب کیا گیا ہے اس میں
ایک مصروف شوہر کا کردار اُبھرتا ہے۔ جو بیوی سے جنسی اختلاط
کے بجائے چند میٹھی باتوں پر ہی اکتفا کرتا ہے، اور بیوی کی تلملاہٹ
اس کے جنسی رد عمل کو ظاہر کرتی ہے۔

میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتال ہے۔

اس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن اُبھر آئے گی۔

عصر حاضر میں جبکہ جنس پر سے رومانویت اور شائستگی کے خول اتر رہے ہیں۔ اور اسی زندگی کا ایک حقیقت تسلیم کیا جا رہا ہے، مرد اور عورت میں باہمی محبت اور کشش کی ٹھوس بنیادیں مہیا ہو رہی ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ جن میں جنسی تجربوں کا غیر رسمی اظہار ملتا ہے۔

محمد علوی !

گرم کمروں میں ترپتی
شہوتوں کی لال آنکھیں
کھڑکیوں سے
شاہراہوں پر گزرتی
لڑکیوں کی نیم عریاں
چھاتیوں پر رہتی ہیں

(رات آدھی ہے)

ساجدہ زیدی :

آداس ایک لمحے کی لذت میں
ہر آرزو کو سمیٹ دیا
ہر آسودگی سے طعین لگا دیا
جس میں دو جسم و جاں
ایک ہی شاخ کے پتے پھل کی طرح ایسے ٹوٹیں
کر جیسے

شکست بدن ہی میں تکمیل ہے زندگی کی

(لمحہ موجود)

بہل کر شن اشک :

دھواں و دھار ہونٹوں نے چھاؤنی چھائی تھی
پہلے اُس نے من میں آگ لگا ئی تھی
پھر جلتے ہونٹوں سے لوبہڑ کا ئی تھی
اس نے اپنے آپ ہی بیبی بھائی تھی

(اپنا آپ)

ظفر اقبال :

غنجبر کی چمک تھی اس بدن میں
دراصل نیام تھی وہ پشوا نہ

کرشن موہن :

تیرگی چھٹ گئی، ہر طرف روشنی بٹ گئی
رات اس نے جو کپڑے اتارے تو پوچھٹ گئی

جدید میکاشنی و باؤ انسان کے جیتی وجود اور اس کی فطری لذتوں پر
بھی اثر انداز ہوا ہے۔ چنانچہ جنسی لگاؤ بھی بعض اوقات تھکن، بیہزاری
اور بولہ ریت کو پیدا کرتا ہے۔ فضیل جعفری نے سمجھ لکھا ہے۔

جنس کے تعلق سے وہ ذہنی آوارگیاں اور جہالتی

محسوسیاں، جو دراصل جدید تہذیب کے تحفے ہیں، نئی

شاعری کا موضوع بنی ہیں۔

ساقی فاروقی کی نظم سی سبک میں اس کیفیت کی مصوری کی گئی

ہے۔

ایک جہاز کے بار میں بیٹھا سوچ رہا ہوں

جو لڑکی کل رات مری کبین میں رہی

اس کی جگہگ نافرمانی کے نیچے بان سنہرے تھے

شارک کی صورت گذر رہی ہے سب میرین کوئی

اور لبوں پر پھیل رہا ہے سی سبک نش کا زہر

نئے شاعروں کے تخلیقی شعور میں تشدید، گہرائی اور تپیدگی پائی جاتی ہے اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ پہلے سے طے شدہ نظریوں سے نجات حاصل کر کے آزاد انفرادی رویوں سے کام لیتے ہیں۔ پرانے شعراء عام طور پر اس آزادی سے محروم تھے۔ اس کے دو اسباب تھے۔ اول، روایتی اور مستعار نظریوں نے انہیں شخصی سطح پر حقیقت کو دیکھنے سے محروم کر دیا تھا۔ دوم، ماضی میں تبدیلی کی رفتار سمجھ سکتے تھے۔ فکر و شعور کو بھینچوڑنے والی بے باک اور سرسروش قوتیں شاعر کے تجربے اور علم سے دور تھیں۔ شاعری انکشاف ذات کا نغمہ البدلی ہونے کے بجائے محسن

تخیل آرائی کے متسرار و تخی، لیکن اب زندگی اور شاعری کے بارے میں نئے رویے فروغ پا رہے ہیں۔ اس تبدیلی کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شاعری بندھے ہوئے موضوعات، مثلاً عشق، تصوف، اخلاق، انقلاب، وطنیت اور سماجییت کے محدود دائرے سے نکل کر کھلی فضاؤں میں سانس لینے لگی ہے، یہ موضوعات سال خورہ تھے، اور کوئی رد عمل پیدا کرنے کا قابل نہ رہے تھے۔

ہم بعض نئے شعراء کے یہاں چند ایسے موضوعات کا اظہار بھی ملتا ہے، جو روایتی ہونے کے باوجود تازگی کا پہلو رکھتے ہیں۔ ان موضوعات کا تعلق انسانی فطرت یا جبلت سے ہے، مثلاً عشق کا موضوع، نئے شعراء میں شاذ تمکنت، وحید اختر، زبیر رهنوی، بشیر بدیع، محمدر سعیدی اور شہاب بھٹری کے یہاں شخصی سطح پر عشق کے تجربات کا اظہار ملتا ہے۔ شاذ تمکنت اور وحید اختر کے یہاں جدید کاروباری عہد میں عشق کی قدروں اور روابط کی پامالی کا احساس اکبرتا ہے۔ یہ احساس دونوں کے یہاں افسردگی اور آشفستگی کے احساسات کو خلق کرتا ہے۔ وحید اختر اکثر مقامات پر، شاذ تمکنت کے مقابلے میں دفور جذبات کا سہا باب کرتے ہیں۔ اور تجربے کے غیر شخصی عنصر کو قائم رکھتے ہیں۔

ہم نے تو شغل جنوں چھوڑ دیا، تم بلاؤ
 مشہور دلہ رکی اب اب وہا کیسی ہے
 (وحید اختر)

گھر اپنا تو بھولی ہی تھی آشفستگی دل
(وحید اختر) خود رفتہ کو اب در بھی نرا یاد نہیں ہے

مسافر راہ میں ہے شام گہری ہوئی جاتی ہے
(شاذ تمکنت) سلگتے تیری یادوں کا بن آہستہ آہستہ

جیسے پہلے طرب میں کوئی نشتر رکھ دے
(شاذ تمکنت) آج تک یاد ہے تیری نگہ یا س مجھے

دونوں شعرا کے یہاں عشق کے المیے کا احساس اتنا حاوی نظر آتا
ہے کہ زندگی کے دوسرے مسائل و واقعات کا عرفان حاصل کرنے کی ضرورت
ہیں محسوس نہیں ہوتی، پھر بھی بعض اشعار میں عصری حالات کے بارے
میں تنقید آمیز رویے کا اظہار ملتا ہے، یہاں بھی وحید اختر کی سفید گی
اور شاذ تمکنت کی جذباتیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

وہ کون شخص ہے کیا نام ہے خدا جانتے
(شاذ تمکنت) اندھیری رات ہے کس کو پکارتا ہے کوئی

گھٹائیں آنے لگیں دور یوں کے جنگل سے
(شاذ تمکنت) گھنیری شام ہے ٹھنڈی ہوا لگے ہے مجھے

حسرت و خواب و تمنا کا وہ ہنگامہ رہا
(وحید اختر) مدمیں گزریں کہ خود اپنے سے ملنا نہ ہوا

کام آیا میرے خوابوں کا ہو بھی کچھ تو
(وحید اختر) ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہو تو احساس

فرد اور معاشرے کے باہمی ارتباط کی شکست کا المیہ احساس خاص
کر عشق کے تعلق سے بشیر بدر کے یہاں تا ہے مکن صبر کا گہی، ماز یادہ بھر پور اظہار
ملتا ہے، وہ گہرے مشاہدے اور تخیل کے ترکیبی عمل سے مصوری کے
مقنوعہ نوٹے چٹیر کرتے ہیں، اندر قاری تحریر اور تاسف کے جذبات
میں سرکھٹ کی ترغیب پاتا ہے،

بہار اب کے لہو کے چڑھے سمند کو
قلم کئے ہوئے بازو، بریدہ سروے کی
مجھے ہوئے بیٹھے تھے ہم اپنے ڈر سے
دروازہ کھول کر چلی گئی شام
نہیں ہے میرے مقدر میں روشنی دہی
یہ کھڑکی کھولو ذرا صبح کی ہوا ہی لگے
خفہ شجر لرزا لٹے جیسے کہ ڈر گئے
کچھ چاندنی کے پھول زمیں پر کھج گئے

زبیر رهنوی کی غزل عشق اور وفا کے ایسے، معصوم اور بانگے خوابوں

کی شکست کے احساس کو تیز کرتی ہے۔

جانے کیا سوتج کے ہم رک گئے دیوانوں میں
پرتورُخ بھی نہیں، ہایہ گیسو بھی نہیں

تم سے بھپڑا ہوں تو سینے میں اتر آیا ہے
ایسا سناٹا کسی پیڑ کا پستا نہ ہے

عشق کے المیے کے احساس نے زبیر رهنوی کے یہاں زندگی کے دوسرے
محاسن اور بوجہات کے چھینے جانے کا احساس بھی پیدا کیا ہے، وہ گہرے
احساسِ زیاں کے شکار ہیں،

اک میں ہی جامہ پوش تھا عسریائیوں کے پیچ
مجھ سے مسری عباد قبا کون لے گیا

لوگ لہجے کا سہانا پن، سخن کی نفیسی
شہر کی آبادیوں کے شور میں کھوتے رہے

یہ احساسِ زیاں محنور سعیدی کی غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ ان کے
یہاں صنعتی ترقی کے نتیجے میں پرانی قصباتی زندگی کی محبت اور مصومیت
کے خواب منتشر ہونے کا دکھ اُبھرتا ہے۔

جانے کیوں اب وہ نگاہیں تو کچھ انجان سی ہیں
کس سے ہم پوچھنے جائیں دل گم گشتہ کا حال

دل کبھی زور سے دھڑکا ہے تو چونک اٹھا ہوں
میرے پاس آ کے مجھے تم نے پکارا جیسے

محمور سعیدی عشق کے یک رخ تجربات کی سطح سے اوپر اٹھ کر
بعض اوقات عصری شعور کے بعض پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لاتے
ہیں۔

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں
کچھ گئی دل کی روشنی راہ دھواں دھواں ہوئی
صبح چلے کہاں سے تھے، شام ہمیں کہاں ہوئی
میہمان روشنیو، سخت اندھیرا ہے یہاں
پاؤں رکھنا مری چوکھٹ پہ سنبھل کر دیکھو
دور دریا سے، سلگتا ہوا اک صحرایوں
کب سے اے ابجدواں، راہ تری تلکتا ہوں

اسی طرح شہاب جعفری بھی غزل کے بعض اشعار میں عشق و ریا
کی شکست کے احساس کو حسّیاتی پیکروں میں سمونے میں کامیاب ہوئے ہیں
میں مسافر ہوں کہاں کا مجھے معلوم نہیں
ہاں بس اتنا کہ مرے گھر کی زمیں چھوٹ گئی
کون تو سمجھتا ہے کہ پتھر سے لہو رستا ہے۔
خوں بہا مانگے ہے اب دل کی صدا ہم سے بہت
اب میں اک موج شب تار ہوں ساحل ساحل
راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے

بانی کے یہاں بھی سماجی رشتوں کے زوال کے نتیجے میں محبت کی شکست کا گہرا احساس ملتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں یہ احساس یک سطحی ہو کر نہیں رہ جاتا۔ بلکہ وہ اسے اپنی تخلیقی قوت سے کثیرالابعاد بنا دیتے ہیں۔ بانی خارجی تجربے کو احساس کی تیز آہنج میں پگھلا کر ایک نئے قالب میں ڈھالتے ہیں، وہ عشق کی ناکامی کے تاثر کی توسیع کر کے زندگی کی فنا پذیری۔ اجنبیت، خوف اور دہشت کے جذبات کی مرقع کاری کرتے ہیں، یہ ایک منفرد خوبی ہے اس سے غزل منطقی ربط کی جکڑ بند یوں سے نجات پاتی ہے۔ اور تخیل کی کھلی فضاؤں میں بال و پر کھولتی ہے۔ منطقی ربط سے گریز کی عمل میں کرشن اشک کے یہاں بھی ملتا ہے۔ لیکن بانی کے تجربے نسبتاً زیادہ رچاؤ اور تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ مثلاً؛

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حن آتشِ رقتا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے
آنکھیں، چہرے، پاؤں سب کچھ گھرے پڑے ہیں رستے میں
پیت رتوں پر کیا کچھ بیتی، جا کے تماشا دیکھو تم
سرائے پر تھا دھواں جمع ساری بستی کا
کچھ اس طرح کہ کوئی ساتھ بھی ہونا تھا

ذرا اچھوا تھا کہ بس پیڑ آگرا مجھ پر
کہاں خبر تھی کہ اندر سے کسو کھلا ہے بہت
تھا کے ایک بکھرتا گلاب میرے ہاتھ
تماشا دیکھ رہا ہے وہ میرے ڈسنے کا

یہ حال، یہ مسلمہ ہے کہ تجربات کی کثرت اور تنوع نئی شاعری
 کے انفرادی کردار پر دلالت کرتا ہے، چند اشعار نمونہ درج ہیں جو تنوع
 تجربات مثلاً فریب شگستگی، تنہائی، ماضی پرستی، اساطیر پرستی، عدم
 معنویت، خواہش مرگ، اعصابی تناؤ اور تبدیلی پر محیط ہیں۔

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف

(ظفر اقبال)

نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

لگا تھا کاغذ آتش زدہ سادہ چپ چاپ
 پڑا جو پاؤں تو اس سے دھول اٹھاتے بہت

(مستور تبریزی)

رات بھر باگوں ہوائیں، دستگیر، بیتی میں
 بے درود یوار سے اس گھر کے اندر آؤں ہے

(قادر بخاری)

اب دھول میں اٹے ہوئے رستوں پہ ہے سفر
 وہ دن گئے کہ قدموں تلے نرم گھاس نفی

(ذہیر آغا)

جانے یہ آسیب ہے کس کی صدا کہ در بدر
 میں یہاں ہوں میں یہاں ہوں دیدہ و گزشتہ

(صبیحانید)

فرصت کہاں نصیب قیام، قرار کی
 ہم لوگ وقت شام درختوں سے مائے ہیں

(نازی پناگندھی)

شہر میں ہم سے کچھ آشفتنہ دلال اور بھی ہیں
(زمین بخود می)

جو دیکھنا ہو تو آئینہ خانہ ہے یہ سکوت
(وحید اختر)

جو اپنی دنیا بسا چکا ہے اُسے بھی مشکل کا سامنا ہے
(حسن نعیم)

تیز آنندھیوں میں پاؤں زمیں پر نہ ٹک سکے
(نشر خانقاہی)

مری آنکھوں پہ پہرے ہو گئے ہیں
(عبدالرحیم نشتر)

بارش کی برسہ بوند سے ڈرتا تھا میرا دل
(محمود عیدی)

کچھ نہ دیکھو۔۔۔ تھ اپنے یہ اندھا سفر نے جائے گا
(بانی)

خود فراموشی ہے، خود آگہی میں کیا کہوں
میں نے اپنے آپ کو مدت ہوئی دیکھا نہیں
(حکیم منظور)

نئے شعراء میں محمد علوی ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ معاصر
زندگی کے حالات پر گہری نظر رکھتے ہیں، شاعری میں عصری بحرانی کیفیات
کے اظہار کا عمل شاعر کے مزاج اور رویے سے الگ نہیں ہو سکتا اس لئے
اس مشترکہ عصری احساس کے اظہار میں تنوع کے امکانات برقرار رہتے
ہیں۔ محمد علوی گہرے اور پیچیدہ اسلوب کے بجائے روزمرہ زندگی کے سادہ
اور مانوس کوالف، گھریلو اشیاء اور جانے پہچانے کرداروں کے توسط سے
عصری احساس کا اظہار کرتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ
مانوس اشیاء کی ہو بہو عکاسی کرتے ہیں، فنکار کے لئے مانوس اشیاء
میں بھی حیرت اور لذت کے پہلو پوشیدہ ہوتے ہیں *Gaudet*
کے الفاظ میں، "پوری طبع چشم دار کھنے والوں کے لئے دنیا میں ہر چیز
عجیب اور حیرت زا ہے؛"

محمد علوی معمولی معمولی چیزوں میں انوکھ پن دیکھتے ہیں۔ ان کے
مشاہدے میں سادگی، معصومیت اور تجسس کی کور فرمائی ہے، لیکن
اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فکری قوت سے محروم ہیں۔ عہد حاضر کی المیہ
صورت حال نے ان کی فکری شخصیت کو بیدار کیا ہے لیکن دوسرے معاصر
شعراء مثلاً شمس الرحمن فاروقی، براج کوٹ یا کمر باشی کی مانند وہ

گمبھیڑتا اور سنجیدگی کے رویے کا اظہار نہیں کرتے، وہ موجودہ کھر درے
 حالات میں اپنی نظرت میں چھپی ہوئی معصومیت اور تجسس کی برائتوں
 کی سادگی سے نمائش کرتے ہیں۔ اس طرح، ان کا داخلی رد عمل، شور و غوغا
 کے تحت، اور اپنے مزاج کی کیفیات کا تحفظ کرتے ہوئے، ان کی انفرادیت
 کو ظاہر کرتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گلی میں گھر۔ ہیں کپٹ جھوٹ چھل میان اپنے گھرت نہ باہر نکل
 چھا تو شاوی کرلی جا اب بچے پیار کر
 سڑک پہ چلتے پھرتے دڑتے لوگوں سے اکٹا کر
 کسی چھت پر مڑے میں بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں

افواہوں کے
 پاؤں نہیں ہوتے لیکن
 افواہیں
 پھر بھی چلتی ہیں
 دوڑتی ہیں
 گھر گھر جاتی ہیں
 اور اک اک گھر میں
 خوشیوں کو / ڈھونڈ ڈھونڈ کر
 کھا جاتی ہیں۔

(افواہیں)

لہجے کا یہ غیر سنجیدہ اور ہلکے بھدکا آہنگ نئی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ سرائیکی اور اردو شاعری میں بھی پادنڈ، ایلپیٹ کی گہیر ملامتی شاعری سے اختراعات کے نتیجے میں کئی شعرا کے یہاں سادہ اور قابل فہم اسلوب میں روزمرہ کی اشیاء اور واقعات کی مدد سے مختلف عصری موضوعات کا اظہار ملتا ہے۔ ان شعرا میں چروہلہزاسا بٹاگا رڈنہ ڈینیز لیوڑاٹ اور ایلزیتھ بی شبت بل ذکر ہیں۔ اردو میں خلفراقبال پرکاش فکری، ورفضل تابش کے یہاں بھی اس نوع کا آہنگ ملتا ہے۔ مانوس اشیاء میں انوکھے پہنوں کی دریافت ان کے یہاں مشاہدے کی تازگی پر وال ہے۔

ہاتھ آنکھوں پر رکھے گھر سے نکلتا ہوں ظفر
(ظفر اقبال)
کیا بتاؤں کو چروہ بازار کا کیا رنگ ہے

کمرے میں آ کے بیٹھ گئی دھوپ منیر پر
(رفضل تابش)
بچوں نے کھلکھلا کے مجھے کسی منسا دیا

دھوپ کھر کی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)
میرے کمرے کو منسی آئے گی تھوڑی دیر میں

لیکن محمد علوی کے مزاج کی شمس الرحمن فاروقی کے لفظوں میں غیر جمہور
ہمیشہ قائم کہیں رہتی۔ کبھی کبھی مدحیہ صفت، سچائی اور سادگی کو مادی
قولوں کی چار حیت اور تشدد کا شکار ہوتے دیکھ کر وہ گہرے تنفر میں

ڈوب جاتے ہیں، اور ان کے لہجے میں ویسا ہی المیہ و قار پیدا ہوتا ہے، جو
 بعض دوسرے شعرا مثلاً پرکاش فکری کے یہاں لگے پھلکے انداز
 سے انحراف کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، پرکاش فکری عصری حیثیت کی
 زہرناکی سے محفوظ نہیں رہتے، کہتے ہیں۔

عجب واقعہ کل سویرے ہوا

مرا عکس شیشے میں روئے لگا

زمین یہ اک اگلنے لگے تو کیسا ہو

ہر ایک شہر جو چلنے لگے تو کیسا ہو

محمد علوی کی غزل میں کبھی کبھی ہلکا پھلکا انداز سپاٹ اور بے رس
 ہو جاتا ہے۔ تاہم کئی اشعار میں وہ اپنے تجربے کو بے نقص انداز میں اظہار
 کر پاتے ہیں۔

کوئی اپنے گھر سے نکلتا نہیں

عجب حال ہے آج کل شہر کا

کھڑے ہیں بے برگ سر جھکائے

ہوا درختوں کو چہر گئی ہے

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو

دیواروں نے گھیر لیا ہے

پہنچے جو گھر تو پاؤں میں نہ بکیر پڑ گئی

ہم لوگ تیز دھوپ کے احسان مند ہیں

(کرشن کمار پور)

وہاں کے لوگ بھی کہتے: عجب تھے
 عجب لوگوں میں گھر کے رہ گیا تھا
 مکینوں سے خالی مکاں تھے یہاں
 درختوں پہ روتے ہوئے بوم تھے

ایک نظم اگر میں ہوا تو کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ اس نظم میں
 کفایت لفظی اور پیکر کی مدد سے احساس تنہائی کو ابھارا گیا ہے۔

میرے سامنے
 میری تنہائی
 دیوار ہنار کے کھڑی ہے
 تو کیا میں اُسے چاٹ جاؤں
 مگر اس طرف بھی
 اگر میں ہوا تو

ایک رات بارش کی میں مخاصمانہ حالات میں ایک احساس فرد کی
 اپنی ذات میں گمشدگی کی کیفیت کو پیش کیا ہے۔

آدھی رات
 ہوا کا شور
 زمین کی چھت پر
 بارش کے قطرؤں کا شور
 گھر کے اندر

گم سم میں
بہر کتنے بھوتکتے ہیں

محمد علوی کے یہاں دو دائرہ فاضل ذکر موضوعات کا اظہار ملتا ہے، اول
ان کے یہاں ہندوستانی معاشرت کے پس منظر میں جنسی رباؤ کا
اظہار ملتا ہے۔

سنوں بند کمرے کی سرگوشیوں
کواڑوں کی درندوں سے بھد بکا کرٹوں

لیکن بعض نظموں میں انہوں نے سماجی اور تہذیبی موانعات کو ٹھکرا کر
اپنی فطری آزادی اور تجسس کو برق بار رکھ کر اس شجر ممنوعہ کو
ہاتھ لگایا ہے۔ نیز آئے تو میں کہتے ہیں۔

شنگی کالی جھن کو
آنکھ مار کے پاس بلاؤں
موٹے ہونٹوں کا
لبا تگرڑا بوسہ لوں

جنسی جذبے کا یہ آزادانہ اظہار ظفر اقبال اور فاضل جعفری کے
یہاں بھی ملتا ہے۔ محمد علوی کے نزدیک عشق، جنس، جسم یا عورت کے
متضاد ہے۔ وہ ذہنی جہنم کی باشاک کی طرح عشق کی تکمیل میں
یقین رکھتے ہیں۔ اور غام با تکمیل کا یہ رویہ انہیں تہذیبی ہونے
سے بچاتا ہے۔

دوسرے، اُن کے یہاں قدیم زمانے کی مادہ، فطری اندر وحشی
زندگی (جو تسراعت آرام اور محبت کی مٹا من تقی) کی طرف مراجعت کا
رجحان ملتا ہے، مراجعت کے اس رویے میں بھی ان کا تکیہ آمیز جذبہ برقرار
رہتا ہے۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ قادی کو روایت کی جگر بندیوں سے
آزا د کر کے حیاتی زندگی کی فطری معصومیت سے آشنا کراتے ہیں۔
وہ تہذیبی تکلفات سے گھبر خلاصی کر کے قدیم ایام کی فطرت سے ہم آہنگ
اور امکانات سے بھرپور زندگی کی ایجاد کرتے ہیں: چنانچہ: مجھے
ان جزیروں میں لے جاؤ اور نیند آئے تو میں اس رجحان کا اظہار
ملتا ہے۔

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ

جو کاغذ جیسے

چمکتے ہوئے پانیوں میں گھرے ہیں

تو ممکن ہے میں

اور کچھ جی لوں

کہ شہروں میں اب

میرا دم گھٹ رہا ہے۔

(مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ)

ایک پھوٹا سا لکڑی کا گھر

اور آگنوں میں پھرتی ہوئی مرغیاں

بیچ میں ایک کنواں

اور چاروں طرف کھیت ہی کھیت
کھیتوں میں اک راستا ہو

اور رستے پر

اک پیڑ کی چھاؤں میں

وقت سمٹا رہا ہو

(ایسا ہو)

محمد علوی کی دو کمزوریاں بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی بعض ہلکی پھلکی نظمیں سپاٹ اور سطحی ہو کر رہ گئی ہیں۔ دوسرے اُن کے یہاں لفظ و بیان کے انشلاکاتی امکانات نہیں ابھرتے۔ ان کی بعض مختصر نظمیں، البتہ، اختصار اور ارتکاز کی بناء پر بجلی کی طرح کوند جاتی ہیں۔ ان نظموں میں ان کا شعری شعور بیدار نظر آتا ہے۔ مختصر نظم حالیہ برسوں میں خاصی مقبول ہوتی جا رہی ہے۔ مختصر نظم کی روایتی اصناف مثلاً قطعہ، یار باغی، اقبال، جوش، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش اور اختر انصاری کے یہاں مخصوص وسیلہ اظہار رہی ہیں۔ لیکن مختصر نظم کے جو نئے نمونے محمد علوی، منیر نیازی، شہریار، یا ان سے پہلے خورشید اسلام کے یہاں ملتے ہیں۔ وہ روایتی مختصر نظم سے دو باتوں میں مختلف ہیں، اولاً۔ یہ نظمیں متحرک اور نمود رکھتی ہیں۔ جو تجربے کا لازمہ ہے۔ ثانیاً یہ کسی طے شدہ پیڑن یا بحر و سلوب کی پابند نہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں

میرعلوی :

شکتے ملاؤں کے نیچے
اندھیرا کھڑا تھا
نئے سال کا زندہ سورج
محلے کے گھوڑے پر
اندھا پڑا تھا

(نئے سال کا سورج)

منیر نیازی :

چاروں سمت اندھیرا کھپ ہے اور گھٹنا گھٹکھور
وہ کہتی ہے • کون •
میں کہتا ہوں • میں •
• کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آئے دو •

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(صدابھرا)

شہریار :-

مائل بہ کرم ہیں راتیں
آنگھوں سے کہو اب مانگیں
خوابوں کے سوا جو چاہیں

(ایک نظم)

وزیر آغا بنیادی طور پر مشینی تہذیب اور شہری زندگی کے
 بے رحمانہ دباؤ سے انسان کی سادہ و معصوم شخصیت کے انہدام کے
 ایسے کے شاعر ہیں۔ یہ المیہ انسان کو جنگلوں کو چھوڑ کر آہنی شہروں میں
 پیش آیا ہے، وزیر آغا اس ذہنی کشمکش کا بھی گہرا احساس رکھتے ہیں
 جو خارج اور داخل کے تضاد کا نتیجہ ہے، اور جو شخصیت کو پارہ پارہ
 کرتی ہے۔ انہیں یہ خوف برابر پریشاں کرتا ہے کہ فطرت کی ہر شے
 مثلاً سمندر، پیر، پگڈنڈی، جزیرے، بادل، پنچھی، دھرتی، جن سے ان
 کا قلبی رگڑ ہے۔ شہری تہذیب کے دھوئیں کی زد میں آ رہی ہے۔ اس
 صورت حال نے شاعر کو غیر معمولی جذباتی اور نفسیاتی تشنج میں گرفتار
 کیا ہے۔ فراز کوہ کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

قبروں کے ڈھیر، بے کے انبار عجب
 نیزوں کی طرح اکٹڑے ہوئے آہنی شجر
 مغرب سے آفتابی شاخوں کی برہمچیاں

اسی قبیل کی ایک نظم سر پہرا ہے، اس میں طنز اور درد کی آمیزش
 ملتی ہے۔

جلے خشک پتوں

کڑھی دھوپ میں اکھا س کے سوکے تنکوں

ادھرتی ہوئی کول کی گرم سڑکوں

کے بکھرے ہوئے سنگریزوں میں روئید گی ڈھونڈتے ہو

عجب سر پہرے ہو

کوہِ ندا میں وزیر آغا نے ایک جدید شہر میں صبح کے وقت کی
 مسخ شدہ تصویر ابھاری ہے، اور سائرن، سیٹی، بوگی، انجن اور گھڑی
 وغیرہ کی علامتوں سے صنعتی تہذیب کی یلغار کو نمایاں کیا ہے اور ایک
 حساس فرد کے رد عمل کو ظاہر کیا ہے:

پھر چکیلی مل کا سائرن
 ایک غلیظ ڈرانے والی تندھنل کے روپ میں ڈھل کر
 دیواروں سے ٹکراتا ہے۔
 اور گلیوں کے

تنگ اندھیرے باڑے میں کہرام مچا کر
 بھیردوں کے مجھ کو ہانک کے لے جاتا ہے
 پھر انجن کی برہم سیٹی
 مسخ سی بن کر میرے کانوں میں گر جاتی ہے۔

وزیر آغا کی شاعری میں یہ المیہ بار بار ابھرتا ہے، چنانچہ تہذیب
 اجنبی، اجڑتا شہر اور سرراہ اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں، وزیر
 آغا کی طرح، منیر نیازی بھی صنعتی شہروں کے پھیلاؤ کے نتیجے میں
 گاؤں اور قصبوں کی خاموش، سیدھی سادھی اور پرسکون زندگی کے
 اکھڑنے اور بکھرنے کے درد کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں
 وہ مایوس ہو ہو کر بھی جدید شہروں کی میکانیکی اور پر شور بھڑپ میں دیہات
 کی سادہ و معصوم زندگی کے خواب دیکھتے ہیں لیکن یہ خواب پگھل کے
 رہ جاتے ہیں، اور پھر ان کی شاعری میں مشینی جارحیت کے خلاف

غم، احتجاج اور درد کے جذبات اُبھرتے ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات دیکھئے۔

یاد آتی ہیں باتیں کتنی
بیٹھ کے اس باجلی پر
ایک بے مقصد عمر کے قصبے
بوجھ میں جوابِ دل پر

(ایک عالم سے دوسرے عالموں کا خیال)

ہے یہ اُن کی زندگی کے روگ کا کوئی علاج
ابتدا ہی سے ہے شاید شہر والوں کا مزاج
اپنے اعلیٰ آدمی کو قتل کرنے کا رواج
مارنے کے بعد اس کو دیر تک روتے ہیں وہ
اپنے کردہ جرم سے ایسے رہا ہوتے ہیں وہ
(شہر کو تو دیکھنے کو اک تماشا چاہئے)

اڑا غبار ہوا سے تو راہ خالی کتنی
وہ شخص کون تھا اس میں غبار کس کا تھا۔

لیکن شہری زندگی کی میکانیکی جبریت کے خلاف دونوں شعراء مختلف رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ وزیر آغا قدیم دھرتی کی سادگی اور حسن کی مٹا ہی کو صنعتی دور کی ایک نہ ٹلنے والی آفت تسلیم کرتے ہیں اور اس تباہی کو

ذاتی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ اس کے برعکس مزید نیازی شہروں کی پرشور بھڑ میں بھی دیہاتی زندگی کے گم شدہ خوابوں کی تلاش کرتے ہیں۔ چنانچہ جنگ کے سائے میں، جنت ارضی کا خواب اور موسم سیر تنہائی، میں آئندہ کا خیال اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ دیہات کی بھری پری زندگی کے انتشار اور تباہی کا احساس زائد ڈار کے یہاں بھی ابھرتا ہے وہ محسوس کرتے ہیں کہ صنعتی ترقی دیہاتی زندگی کی راحت کو غارت کرتی جا رہی ہے، ایک دیران کا دل میں زائد ڈار نے اس موضوع کی عکاسی کی ہے۔

آج دیراں مکانوں میں ہوا چمکتی ہے۔

دھول میں اڑتے کتابوں کے ورق۔

وزیر آغا اپنی بعض نظموں میں اپنے موضوع کو شعوری طور پر استعارہ یا علامت کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ دوسری خامی یہ ہے کہ ان کی شاعری میں کئی مقامات پر اسلوب کی ناہمواری اور کھر دراہن ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع کو مکمل طور پر تحلیل نہیں کر پاتے، لیکن ان کی غزل میں ردائیت کے اثرات کے اثر و نفوذ کی شائستگی ملتی ہے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

تو گم پڑا ہے اپنے خیالوں کی دھول میں

میں کیوں تجھے تلاش کروں پھول پھول میں

منظر تھا دکھ اور طبیعت اداس تھی

ہر چند تیری یاد مرے دل کے پاس تھی

پگھل چکا ہوں تہا نہت میں آفتاب کی میں
 مراد جو رہی اب میرے آس پاس نہیں
 وہ تشنگی ہے کہ دیکھتے ہیں میرے ہونٹ اگر
 پلک سے اداس کا قطرہ ہمک کے آنا تھا

وزیر آغا کے آرٹ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ نفوس پیکروں
 کی تخلیق کرتے ہیں۔ وہ اپنی خوردبینی آنکھ سے باریک تفصیلات کا مشاہدہ
 کرتے ہیں۔

وزیر آغا فلسفیانہ سطح پر دھرتی کے زوال پر بھی غور و فکر کرتے ہیں۔
 یہ تفکر ان کے لئے کرب انگیز ثابت ہوتا ہے، اس سلسلے میں ان کی
 نظم آخر شب قابل ذکر ہے جس میں رفتار عمر اور رفتار وقت غیر محسوس
 طریقے سے زندہ قوتوں کو زوال اور عدم کی سمت لے جاتی ہے، نظم
 میں انسانی جسم (جو زوال کے تصور کی تجسیم ہے) سفید کھرے میں
 ڈھل جاتا ہے۔

کمر شکنہ، بخیف و بے بس، اداس راہوں پہ چل رہا ہوں

سفید کھرے میں ڈھل رہا ہوں

زوال کی مرقع کا رمی ان کی ایک اور نظم میں ملتی ہے۔ اس میں بھی

عہد شباب کے خاتمے پر بوڑھاپے کی بھیانک تصویر اکھبرتی ہے:

میرے ہونٹوں پہ کھت

میرے ریشہ تازہ بازوؤں سے لٹکتی ہوئی گوشت کی دھمکیاں

اور لا کھوں برس کا بڑھاپا۔

جو مجھ میں سا کر سیکنے لگا ہے۔

(نظم)

بوڑھا ہے اور موت کا احساس عصری شاعروں میں بار بار در آتا ہے۔ ایلیٹ کی *FOUR QUARTETS* اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں ایلیٹ نے بوڑھا ہے کے اذیت ناک احساس کی مصوری کی ہے۔ بوڑھا ہے اور موت کے موضوعات امریکی شاعر تھیوڈور روٹکے کے یہاں بھی تو اتر کے ساتھ ملتے ہیں۔ اس کے مجموعے *زردس نوون* وندر میں پانچ نظموں پر مشتمل ایک نظم *میدیشیز آف این او سوڈون* میں ان موضوعات کی مصوری کی گئی ہے لیکن وزیر آغا، ایلیٹ اور تھیوڈور روٹکے تینوں کے یہاں ان موضوعات کے برتاؤ میں انفرادی نقطہ نگاہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ وزیر آغا بوڑھا ہے اور موت کو ایک ناگزیر اور ناقابل علاج زوال سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایلیٹ زوال سے بچنے کے لئے مناجات اور نفس کشی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ اور تھیوڈور روٹکے زوال سے پہلے کے تجربات (جو خوشیوں اور مایوسیوں دونوں پر محیط ہیں) پر غور و فکر کرنے کی لرغیب دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں کہرا، راکھ دھوئیں خشک پتے، سائے، ریت اور پتھر موت کے چکر بن کر ابھرتے ہیں۔ ساقی فاروقی کی ایک نظم *زوال* میں برت زوال و سلامت بن کر ابھرتی ہے اور اور شعور کی کر بنا کی کا احساس دلاتی ہے۔

روح کی اوٹ میں پر جیائیں کوئی بھرتی رہی
برت ذمی روع نباتات پر فلاح کی طرح گرتی رہی

باقر عہدی اُن چند شعرا میں سے ہیں، جنہوں نے ابتدا میں زندگی کے (اجتماعی سطح پر) بہتر ہونے کے خواہش آئند خواب دیکھے تھے لیکن ۱۹۴۷ء کے تاریخی موڑ پر یہ خواب بکھر گئے۔ باقر عہدی بڑی ہمت سے اپنے عہد کی سچائیوں کا سامنا کرتے ہیں، اور بعض لمحات میں احساس ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں بڑی تشکیک۔ تھکن اور بے معنویت کی کیفیات نظر آتی ہیں اور ایسے لمحوں میں وہ اپنے دور کی سچی آواز بن جاتے ہیں۔ چنانچہ گوڈو، ایک دوپہر، احساس جرم اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ گوڈو میں بیکٹ کے علامتی کردار کے بے سود انتظار سے متاثر ہو کر انہوں نے خوابوں کی شکست کے المیے کا موثر بیان کیا ہے۔

یہ انتظار مسلسل یہ جاں کنی یہ مذا ب
ہر ایک لمحہ جہنم ہر ایک خواب سراب
تھکن۔ جمود اور بے معنویت کی مصوری کا ایک نمونہ ملاحظہ ہوں؛
دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
جنس ہے ایسا دل تک بے آواز دھڑکتا ہے
راجا بائی ٹاور کی بڑی گھڑی رکی پڑی ہے۔
رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی سے درد کے ساتھ بہتی ہے۔
(ایک دوپہر)

فاشیزم، سرکس کا ایک منظر اور آخری چنچ کی جستجو میں اس قبیل کی اچھی نظمیں ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں کاروباری زندگی میں عشق کی

بالا کی اذیت کا احساس موجود ہے، چنانچہ ایک اجنبی نیم پاگل سا، نئی آرٹ کیڑی میں، نقش و نگار اور قطرہ قطرہ تیزاب اس سلسلے میں قابل مطالعہ ہیں،

باقی سحر کی فکر کا ایک اور پہلو اس وقت آئینہ ہو جاتا ہے جب وہ زندگی میں ہر آدرش کی شکست کا احساس کر کے بھی زندہ رہنے پر اصرار کرتے ہیں یہ رویہ ان کی فنکارانہ ہوش مندی کے تعلق سے قابل فہم نظر آتا ہے۔ وہ زندہ رہنے پر اصرار کر کے دراصل زندگی کی بے معنویت کے کی منظر میں اپنی آگہی کی سچائی اور معنویت پر اصرار کرتے ہیں۔ یہ آگہی پذیر ہونے کے باعث زیادہ اہمیت حاصل کر جاتی ہے۔ یہی آگہی زندگی کو ارا بتاتی ہے اور اسی سے تخلیق کے سرچشمے پھوٹتے ہیں۔ ریت آلود میں موجودہ دور کے دیرانے میں چشمہ دردہ تخلیقی آگہی کی علامت بن جاتا ہے۔

ریت تو دے نفاؤں میں اڑے جاتے ہیں۔

اور غن ہو کے کہوں

زندگی ریت سی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

سوالوں۔ واں ایک توجہ طلب نظم ہے اس میں ایک دوست کی خودکشی پر ان۔ عمل کا اظہار ہے، وہ "بیداری" سے محروم ہونے کے روادار نہیں۔

میں نا زندگی بھی ایک مسلسل جاں کنی ہے۔

بہر بیداری تو ہے۔

ان کی نظموں میں آوازوں، رنگوں، سایوں اور روشنیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ لیکن یہ دنیا حسیاتی آسودگی نہیں دے سکتی، اس لئے کہ یہ ایک بحسانی ذہن کی پیدا کردہ ہے۔ جہاں رنگ، سائے، آوازیں اور روشنیاں ایک دوسرے میں گٹھڑ ہو جاتی ہیں۔ اور حسیات میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ تجربے کا یہ انتشار اور بے ترتیبی ان کی نظموں کی ہمیت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے، باقر مہدی کی شخصیت میں اضطراب اور تحریک ہے۔ اضطراب اور تحریک کا یہ احساس مزین نیازی کی غزلوں میں بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔ وہ گمشدگی اندے بسی (جو خلیل الرحمن اعظمی کی تقدیر بن چکی ہے) کے بجائے اضطراب اور سیما بیت کا اظہار کرتے ہیں۔

لئے پھر احو مجھے در بدر زمانے میں

خیال تجھ کو دل بے قرار کس کو تھا

وہ چمکتا برق کا دشت در در یوار پر

سارے منظر ایک پل اس کے اجالوں میں رہے

بیچارگی اور لاچاری کا احساس فضیل جعفری کے بعض اشعار میں

ابھرتا ہے، مثلاً :

رندہ شب چلتے ہیں لیکن نہیں پاتے ڈر کو

ہائے یہ درد، کہ اب اپنے ہی سائے پیئے لوگ

یہ احساس اپنی مختلف شکلوں میں عزیز قیسی، بشر نوازہ اور صہبا وحید

کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ احساس حزن پر رنگ

اختیار کرتا ہے۔

کھو گئے دشتِ غم میں آخر کار

ہم سفر اس کے نقشِ پا کی طرح

بشرِ نواز کے یہاں یہ احساسِ اذیتِ کوشی میں تبدیل ہوتا ہے، ان کے

مشاہدے میں تازگی ہے۔ وہ جہاں تو صبح سے کنارہ کر کے ابھام کو راہ دیتے

ہیں۔ وہاں معنویت کے امکانات قومی تر ہو جاتے ہیں۔

کون ہے یہ جو سکتا ہے سدا سینے میں

کون ہے جس نے مرے خون پہ پلنا چاہا

اس سے انگ بھی عمر تو کٹ ہی گئی مگر

ایک ایک پل کے بدھ سے دکھتا ہے انگ انگ

تخریبِ مٹ نہ جائے کہیں دیکھ کے چلتے

ہر موج نے ساحل پہ کوئی گیت لکھا ہے

جانتے وہ کون ہے جو رات کے سناتے ہیں

کبھی روتا ہے، کبھی خود پہ غم کرتا ہے

بشرِ نواز کے مقابلے میں صہبا وحید کے یہاں تجربہ بات کے اظہار میں

ایک عمومی انداز کا رفسر ہے ان کے اسلوب میں ایک طرح کی انفرادی

صلابت ہے۔ جس نے اسے اس نرمی اور سادگی سے محدود کر دیا ہے۔ جو

خامیل الرحمن اعظمی کی مستقل خصوصیت ہے۔

موڑ کے بائیں طرف ہے سنگِ اندازوں کا شہر

دل سا آئینہ نہ بے جا ہیشہ گر کوئی نہیں

ویران رہ گزر پہاڑی سہرہ درخاک
اب تک مری تلاش میں بادِ شمال ہے
جن کو تلاش تھی تری پتھر میں ڈھل گئے
جیسے کہ تیرا شہر ہو جاوے گروں کا شہر

لیکن باقر مہدی کے یہاں اپنے معاصرین کے خلاف، متحرک اور
اضطراب اپنی انتہا پر پہنچ کر بغاوت اور تلخ نوائی میں ڈھل جاتا ہے۔
ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ماحول کی جبریت کے آگے ہتھیار ڈالنے کے بجائے
آخری دم تک اس سے ٹکرانے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اور ٹوٹ پھوٹ
کر بھی اپنے وجود کا اثبات کرانا چاہتے ہیں۔ یہ احساس ان کی غزل میں
بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔

جلتے ہوئے پتھر کے دھواں دھار شہر ہیں
شبِ خون کسی صبح کو پھر مارِ شہر میں
جلتے ہیں تلخ نوائی میں ہونٹ، ہاتھ، قلم
میں کیسے عہد کروں، کیسے تجھ کو پیار کروں
لاوائی کے ذہن سے سڑکوں پہ آگیا
یہ روشنی کہیں کسی تنویر میں نہیں
پھول کو ریت میں کھلتا دیکھو
کانٹے کانٹے یہ مچلتا دیکھو

باقر مہدی کے ذہن کی تیزی ان کے اسلوب کو ایک انفرادی رنگ

عطا کرتی ہے۔ لیکن اس میں جگہ جگہ ٹھٹھکیں دخیل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا فلسفہ صرف چند مشقیہ، سماجی اور سیاسی مسائل ہی پر مرکوز رہتی ہے۔

عصری حسیت کے نہایت ابعاد کی نشاندہی کئی اور شعراء کی تخلیقات میں کی جاسکتی ہے۔ ان میں بلران کوئل، شہر یار، گمار پاشی، شمس الرحمن فاروقی، قاضی سلیم، عمیق حنفی اور ندانا صلی خاص طور سے قابل ذکر ہیں بلراج کوئل کی عصری حسیت، بٹوس پیکروں اور متحرک استعاروں میں دھل جاتی ہے۔ وہ نکر و احساس کے کھڑے کھڑے لمحوں کی تجسیم کرنے پر قادر ہیں۔ ان کے کلام میں مادی رجحان زوردار اور یاسیت کا ہے، جو ایک فرد کو جدید میکائیکی معاشرے میں اپنی بے چہرگی کے نتیجے میں برداشت کرنا پڑتا ہے۔ ان کی نظموں میں اس بنیادی احساس کے مختلف رنگ بکھرتے ہیں۔

ہم اپنی تھکے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار وہ قطار سامنے تھے ان گنت مکاں
مگر ہمارے سر پر چنیا رہا تمام شب سیہ مہیب آسماں
کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں
سمجھوئی تو ہم کیفیت دھوپ سر پہ اڑتے تھے
تھکے ہوئے تھے سو گئے
کشیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے۔
(سائے کے ناخن)

الم نصیب ان کے بے اماں مکین
 مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے
 جو سادگی سے کوئی مشتر فریب کھا گئے
 (ایمبولنس)

اسی گاؤں کے ایک میٹے میں پہنچا
 خرید گیا تھا، یہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب
 وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا
 (سکرس کا گھوڑا)

تجربہ ہوا کی زد میں، صرف منتظر
 کچھ اس طرح سے منجمد ہے
 شعلہ احساس کی گرمی سے بھی
 سرگز پگھل نہیں سکتا
 (حلقہ آزار)

ہزاروں کومل کی نظموں میں عصری شعور کبھی کبھی نفسیاتی رد عمل کو تحریک
 دیتا ہے۔ مثلاً یہ حلقہ آزار میں نئی نسل کی جذباتی بے حسی انتظارِ مرگ
 میں ڈھل جاتی ہے۔

یہ مرگ سست رو کے منتظر ہیں
 قطرہ قطرہ گر رہے ہیں

وقت کے تیر و سمندر میں

بلراج کو مل کا سب سے بڑا موضوع سماجی روابط کی شکست ہے
 یہ شکست ان کے یہاں دل کے رشتوں کی شکست کے مترادف ہے
 جو شدید مالیوسی کو راہ دیتی ہے اور ان کے نبض کا پتہ دیتی ہے، لیکن
 ان کی سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ وہ معاشرتی حدود میں اسیر ہو کر
 رہ جاتے ہیں۔ اور وسیع تر مسائل کے بارے میں نہیں سوچتے۔ اس لئے
 ان کے لہجے میں سنجیدگی کے باوصف تعین کی کمی کھسکتی ہے۔ بلراج کو مل کی
 ایک خامی یہ ہے کہ وہ تمام الفاظ فرانس کر فارسی الاصل الفاظ اور ترکیب
 کو شعری خیال کے سیال میں تحلیل نہیں کر پاتے، اس لئے معنی و مفہوم کی
 نگہیں دائرہ در دائرہ ہونے کی بجائے بکھرتی نظر آتی ہیں۔ اور نظم پڑھ
 کر وحدت تاثر کا انتظار رہتا ہے۔ ان کے یہاں مفکرانہ سطح پر ذات
 کی طرف مراجعت کا رجحان بھی نمایاں ہے۔ لیکن یہ رجحان کسی شدید
 آگہی کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ وہ دل کے باہر دوڑتی جیتی ہوئی،
 اک دوسری کو کاٹتی قوسوں کا شور "سن کر دل کے اندر مراجعت
 کرتے ہیں۔ اور آسودگی پاتے ہیں :-

دل کے اندر خامشی ہے آؤ سو جائیں یہیں

دل کے اندر قرب کی آسودگی ہے / آؤ کھو جائیں یہیں

نئے شاعروں میں مشہور اس لحاظ سے ایک منفرد حیثیت رکھتے
 ہیں کہ ان کی اکثر نظمیں گہرا تخلیقی رنگ رکھتی ہیں، ان کے یہاں وزیسا غما
 باقر عہدی اور بلراج کو مل کے خلاف، خارجی زندگی سے قربات اخذ
 کرنے کے رجحان کے بجائے اپنی تخلیقی حیثیت کی دریافت کا عمل کا فرما

ہے۔ اس لئے انہیں موضوع کی تلاش اور اس کی تحلیل کی زحمت سے
 نہیں گذرنا پڑتا۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ وہ حقیقت کو خواب میں بدلتے ہیں
 واقعہ یہ ہے کہ ان کے یہاں خواب ہی شعری حقیقت میں منتقل ہوتے
 ہیں۔ چنانچہ ان کی نظموں کا پہلا ہی مصرعہ، قاری کو حقیقی زندگی سے
 الگ کر کے ایک پراسرار اور خوابناک فضا میں پہنچا دیتا ہے۔ جہاں
 اس کے لئے سرشتے اجنبی ہے، حیرت زما۔ فسون پرور۔ اور شاعر کے
 ساحرائے عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ حرکت کرتی ہے، اور نمود پذیر ہوتی
 ہے، خوابناکی کا یہ رویہ روحانی رویے سے بالکل مختلف ہے۔ یہ آسودگی
 اور راحت بخشنے کے بجائے اعصاب میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ کیفیت
 ان کی ہر نظم میں رچی بسی ہے۔ اور ظاہر کرتی ہے کہ شہر یا رشتوں کے اسلحہ پر
 عصری حقیقتوں کا بھرپور سامنا کرتے ہیں۔

ذرا سی روشنی، کچھ خواب، اک چہرہ

یہاں سے آگے، سنتے ہیں

بہت پر ہول اور تاریک صحرا ہے

(عینی صدا)

اور سناٹوں کی سرگوشیاں

تلوار میں لئے

صف بہ صف بڑھتی چلی آتی ہیں دل کی جانب

(بے بسی)

چاند کے جسم کا آدھا سایہ
دشت کے دل کا بگولہ کوئی
یاد ہی تیز ہوا کا بھونکا
کوئی تو رات کی دیوار گرانے آتا۔

(پچھتاوا)

ان نظموں میں خواب اور تفکر کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ ان کی چند اور نظموں مثلاً افتاد، اسٹن لائف، دھند کی حکومت، نیا آفتخ، اپنی یادیں، ایک سیاسی نظم، خوف کا قہر میں بھی خواب آلود تفکر کا اظہار ملتا ہے۔

مشہور یا بعض لمحوں میں عصر حاضر کے انسان کی برگشتگی اور پیارگی کا نظارہ کافی بلندی سے کرتے ہیں۔ یہ انسان انسانی فضائل سے محروم ہو کر مشینی ماحول میں ایک مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ اور اپنی بے بسی، بھلاہٹ اور نفرت کو دہاتا ہے۔ مشہور یا اس عبسرتناک نظارے کو دیکھتے ہیں۔ اور اپنے اندر بھی بے بسی، بھلاہٹ اور نفرت کے جذبات کو کھولتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ان جذبات پر قابو پا کر طنز کے حربے سے کام لیتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی ان کے طنزیہ اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں۔

اس طنز کا ہدف ساتواں دور کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اور ہم آپ بھی ہیں لیکن طنز کا مدعا اصرار یا احساس برتری کا اظہار نہیں ہے۔ بلکہ صرف ایک رنجیدگی ہے، جو

کبھی کبھی یہ شک کا اختیار کرتی ہے۔

مائل یہ کرم ہیں راتیں

آنکھوں سے کہہ داب مانگیں

خوابوں کے سوا جو چاہیں

(ایک نظم)

شہر یار نے اپنی بعض نظموں میں جدید شہروں کی بے کیف، بے مقصد اور بوریٹ پیہہ کرنے والی زندگی کا مشاہدہ دردمندی سے کیا ہے۔ دردمندی کا احساس ان کے طنزیہ اسلوب سے بھی مترشح ہوتا ہے۔ ایلیٹ نے بھی کئی جگہ جدید شہروں کی زندگی کی اتالیقت، تکرار اور بے کیفی کی مصوری کی ہے، مثلاً :

THE MORNING COMES TO CONSCIOUSNESSES
OF PAINT STATE SMELLS OF BEER
FROM THE SAWDUST TRAMPLES STREET
WITH ALL ITS MUDDY FEET THAT PRESS
TO EARLY COFFEE- STANDS

شہر یار کی ایک نظم کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو :
بس کی بے حس نشہ توں پر بیٹھی
دلہن کے ہاتھ سے خریدی ہوئی

آرزو غم اسیدِ مردی
 فیند کی گولیاں گلاب کے پھول
 کیلے امرد و مستترے چا دل
 سینٹ گڑ یا شمینز چو ہے دان
 ایک ایک شے کا کر رہی ہے حساب
 عہدِ حاضر کی دلربا مخلوق

(عہدِ حاضر کی دلربا مخلوق)

شہر یار نے نثری نظمیں بھی لکھی ہیں، ان کی نثری نظمیں بھی تجربے
 کی وحدت اور لفظ و بیان کے اختصار کی خوبیوں سے مالا مال ہیں۔ یہ
 نظمیں روایتی بحر و سطر سے گریز کرنے کے باوجود ایک وافی آہنگ رکھتی
 ہیں۔ نثری نظموں کا چلن اب عام ہونے لگا ہے، اپنا نچہ احمد ہمیش
 معنی تبسم، اعجاز احمد، اور محمد حسن نے نثری نظموں کے بعض عمدہ نمونے
 پیش کئے ہیں۔ شہر یار کی ایک نظم نمونہ درج ہے۔

بارش تھکنے والی ہے

بادل اپنے پروں کو سمیٹ رہے ہیں
 ہوش میں آؤ

سانسوں میں ہمواری پیدا کرو

وہ مختصر لمحہ جا چکا ہے۔

اور طویل و بے حس دن

اس کی جگہ لینے والا ہے۔

شہر یار اپنی غزل میں بھی پر اسرار کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کی غزل میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ لیکن بہت سے اشعار مفہوم کی قطعیت کے فکار ہیں۔ اور وہ نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھتے۔ تاہم ان کے بعض غزلیہ اشعار میں خوف، مایوسی، نفرت اور تنہائی کے احساسات ایک تبیین اور معنی خیز لہجے میں ڈھل گئے ہیں۔

آندھیاں آتی تھیں لیکن کبھی ایسا نہ ہوا

خوف کے مارے جدا شاخ سے پتا نہ ہوا

ساری آوازوں کو ستائے نگل جائیں گے

کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے

اتنے دکھی، اس دھواں جو سائے ہیں

رات کے دشت میں تیز ہوا سے لڑنے لگے

تری جھلی کو تھوڑ کر جانے کا قصد جب کیا

میرا ہر ایک راستہ دشت خلا سے جا ملا

نکلا تھا میں صدائے جبرس کی تلاش میں

دھوکے سے اس سکوت کے صحراب میں آگیا

نفسیاتی نقطہ نظر سے دیکھئے تو شہر یار کے یہاں شعوری سطح سے انحراف کر لا شعور کے نامعلوم دیاروں میں ایک بے نام تلاش (مقصود) کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تلاش انہیں خارجیت کے سطح سے بلند ہونے میں مدد دیتا ہے، شہر یار کو اپنی خالق کردہ دھندلی دنیا میں قدم قدم پر مزاحم قوتوں مثلاً دُش اور شر کا سامنا کرنا پڑتا ہے، لیکن ان کی تلاش (جو خود ان کی

گمشدہ ذات کی تلاش ہے، برابر جاری رہتی ہے۔

بعض لمحوں میں شہریار کے اسلوب میں یک رنگی اور سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دراصل ان کے یہاں تجربے کے تنوع کے فقدان کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

کمار پاشی بھی شہریار کی طرح خارج کے واقعات کے دست نگر نہیں رہتے۔ وہ موجود اشیا کی بے رنگی اور بے لطافتی کو صرف نظر کر کے ایک تخیلی اور پراسرار دنیا کی تخلیق کرتے ہیں۔ لیکن یہ ماورائی دنیا انہیں بلکہ دھرتی کی بوباس رکھتی ہے، اور دھرتی پر تبدیلیوں کے عروج و زوال کی فکر انگیز داستانوں میں گم کر دیتی ہے، یہ دیو مالائی فنا آفرینی کمار پاشی کی شاعری کو ایک انفرادی رنگ عطا کرتی ہے۔ وہ ایک سوکار کا لہجہ رکھتے ہیں۔ اور قاری کو اصلی زندگی سے دور بے جا کرا جانے محاذوں میں سفر کراتے ہیں۔

ہمارے درمیان نہ تھے وہ سنگدل رشی۔ جو اپنی آگ میں جھپکے
ہمارے درمیان ہوا کا قہر ہے۔

(مراجعت)

وہ مجھ کو قتل کر کے جب مرا تو یذکھوے گی
تو اتنے روز کا سیلاب آئے گا۔

کہ سارے شہر نہرے پانیوں میں ڈوب جائیں گے۔
(وہ میرا تو یذکھوے)

دیوتاؤں نے مجھ سے کہا: کہ جب

چندر ماڈل کے آئینوں پر گرد جم جائے گی ۔
اور سورج سمندر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے
تب ہر ایک رنگ تبدیل ہو جائے گا ۔

(میرا جرم)

کمار پاشی کے ایساٹو اسلوب میں عصری زندگی کے کھوکھلے پن ۔ اور
(بلند ترقی کی سطح پر) حیات کی بے معنویت کے احساس کی نشاندہی ہو سکتی
ہے ، یہ کیفیات ان کی غزلوں میں بھی ملتی ہیں ، اور ان کے متشدد شعور کا
احساس دلاتی ہیں ۔

یہ کس نے باندھ دیا ہے ہوا کے ساتھ مجھے
کہ آنکھ بند کئے بے سبب سفر میں ہوں
ٹوٹ کے بچھ گئے آکاش کے سارے سورج
اور میں رہ گیا اس دہر میں اندھا ہو کر

پانی پہ تھرپتھا افسانہ تیرا میرا
آئی جو موج ہوا جو تھا لکھا مٹ گیا

بتائے دل ، مرے بجھتے ہوئے دل
یہ کس آسیب کا سایہ ہے تجھ پر
میں ڈھونڈتا ہوں جسے آج بھی ہوا کی طرح
وہ کھو گیا ہے خدا میں میری صدا کی طرح

چھ دنوں تک شہر میں گھوما وہ بچوں کی طرح
ساتویں دن جب وہ گھر پہنچا تو بوڑھا ہو گیا

کمار پاشی کے یہاں اسطورہ ساز می اور داستان طراز کا عمل
 عصری آگہی کی شدت کو گوارا بنانے کی ایک ! شعوری سعی ہے۔ یہ الگ
 بات ہے کہ اس سے اُن کے آشوب آگہی میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ دراصل
 کمار پاشی اس گہرا مہٹ اور انتشار کا سد باب کرنا چاہتے ہیں۔ جو دنیا میں
 ایک نظام اخلاق کے زبردست سرچونے کے نتیجے میں ان کی ذات پر
 حاوی ہو گیا ہے، کبھی کبھی وہ انہماک اور فطرت کی اس ہم آہنگی کو
 بحال کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ جو جدید عہد میں متہدم ہو چکی ہے۔ یہ
 رحمان ان کے یہاں ماضی پرستی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ماضی پرستی
 کا نہ جان محمد علوی اور عمیق حنفی کے یہاں بھی ملتا ہے۔ کمار پاشی ماضی کے
 دیومالائی کرداروں میں خود بھی سانس لیتے ہیں۔ اور انسان کو ان کی
 کشاکشوں میں گرفتار دیکھ کر تشنچ کی کیفیت محسوس کرتے ہیں۔ جدید عہد
 میں یونانی شاعر CAVAFY کے یہاں یونانی دیومالائی
 جانب مراجعت کا رویہ ملتا ہے۔ اسی طرح ایلینڈے ویسٹ لینڈ میں
 قدیم علم الانسانی الہ ایٹس نے آئر لینڈ کی اسطور میں ڈوب کر اپنی شخصیت
 کا تحفظ کرنے کی سعی کی ہے۔ کمار پاشی کی کئی نظموں بشمول الت کی خود کشی
 پر چند سطر میں۔ کبھی تم جو لوٹو، ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا۔ اور
 خواب تماشا میں عصری آگہی ایک آسیب کی طرح ذہن پر چھبھاتی
 ہے۔

الف اندھیروں باہر آئی
 آؤ پار سب سائے گم سم
 بھوت بنے درد ازلے

پریت آتماؤں کی صورت گھڑی ہوئی دیواریں
 گہری، انتہاء، اپارغوبشی
 گہری، انتہاء، اپار
 بے آواز اندھیرے برے
 بے موسادھار۔

(الف کی خودکشی پر چند سطریں)

یہ تھا ہے کہ ہم تھک چکے تھے۔
 ہمارے دماغوں میں اک ابتری تھی
 تمہاری کہانی میں کیا رنگ بھرتے! ہم تھک چکے تھے۔
 ہمیں صرف اس کے نہ ہونے کا غم تھا۔
 کہ جو مر چکا تھا۔

(کبھی تم جو لوگو)

میں عقیدہ ہوں
 تو بے صدا لفظ ہے
 اپنے اپنے بدن کے الاؤ میں جل جائیں گے
 دور کے جگمگاتے ہوئے منتظر سا حلوں سے کہو! ہم نہیں آئیں گے
 (ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا)

یہ کس کا خواب تھا شاہے ۔
میں جس میں اکیلا گھومتا ہوں

(خواب تماشا)

شمس الرحمن فاروقی کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنی
خلق کی ہوئی پر اسرار دنیا میں محض عصری زندگی کی کرینیا کی کا احساں
ہی نہیں دلاتے، بلکہ پیچیدہ ترا فکر (جو ایک کا منافی شعور کے بغیر ممکن
نہیں) میں اٹھا دیتے ہیں، ان کا ذہن زمان اور مکاں کی حد بندیوں
کو پھلانگ کر دائمی اور لامتناہی تصورات پر حاوی ہو جاتا ہے اس
لئے ان کی شعری فضا سے مالتوس ہونے کے لئے قاری کی جانب سے
ذہنی آمادگی اور تجسس کی ضرورت ہے، اور جب وہ اس سوکار فضا
میں داخل ہونے میں کامیاب ہوتا ہے، تو وہ اپنے وجود سے دست بردار
ہو کر اسی فضا کا ایک ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔ اور کتنے ہی سربستہ
اسرار اس پر کھل جاتے ہیں۔

میرے گیسو کرن، گرد، پانی، ہوا کی غذا مائے
برگرد کی سوکھی جٹا بن گئے

میرے ٹخنوں میں باہوں کی صورت جمائے ہوئے

(کہ پیش آدم بر پلنگے سوار)

ہر طرف چشم غنظر کا ہجوم، نیم وا
فلکی لگائے ہوئے

کوئی بوجھیں، کوئی بخار سے سرخ
خواب کی سی تھکی تھکی آنکھیں

(ارتباط غور کے مرثیہ خواں)

اکیلی جان چوپایوں کے جنگل میں بھٹکتی ہے
گھنے گنجان بالوں سے لدے جسموں پہ کالی مکھیاں
محو گل گشت چمن ہیں

(اجنبی کی موت)

بدن پر کپکپی طاری ہے، دیواریں لرزتی ہیں

وہ ٹھنڈک ہے کہ بالوں کی جڑوں میں خون جھتا جا رہا ہے۔

(خام سوز نیم و نار سیدہ کام)

شمس الرحمن فاروقی کے تجربات میں تعمق اور پیمیدگی ہے جو ایک
ہم گیر تفکر کا نتیجہ ہے، ان کا تفکر انہیں ہند باقی و فوس سے بچاتا ہے، تجربے کا
اعتساب کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ان کی عقلی قوتوں سے ہم رشتہ ہے، یہ
عقلی انداز نظر اقبال کے یہاں اس وقت گہرا ہو جاتا ہے۔ جب وہ انٹی
غزل کے غیر سنجیدہ رویے سے اعتراف کرتے ہیں، دونوں شعرا کے یہاں
یہ طریق کار شخصیت سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے، نظر اقبال کے
چند شعر ملاحظہ ہوں۔

آواز دہوا دونوں ہی زنجیر ہوئے ہیں
 اب کون ہے جو تندی طوفان کی نبردے
 کرتا ہوں جمع خونہ کو بکھرنے کے نام پر
 جیتا ہوں اس نواح میں مرنے کے نام پر

اندر کا تند و تیز اندھیرا ہی تھا بہت
 سر پہ تلی کھڑی ہے شب تار کس لئے
 شمس الرحمان فاروقی کا تفکر آمیز آہنگ غالب کی یاد دلاتا ہے۔ وہ
 فارسی ترکیبوں کو فکر و خیال کی کثیر الجہتی کو اسیر کرنے کے لئے خلق کرتے ہیں۔
 اس لئے ان کے یہاں محمد علوی کے تجربات کی سرسری الفہمی کے بجائے
 غالب کی سی مشکل پسندی نظر آتی ہے، غزل میں وہ زندگی، موت،
 فطرت، خدا، کائنات اور ناپائیداری کے تجربات کو تفکر آمیز و درندہ
 سے پیش کرتے ہیں!

سطح پہ تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز
 آگ کندھر کندھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا
 آنکھوں میں روشنی کی جگہ تھا خدا کا نام
 پاؤں تڑا کے مر رہے جاتے کہاں جناب
 دور دور اڑتا گیا میں نوسکے رہ ہوا پر
 پھر بھی جب بھی سراٹھایا منہ پہ دیکھا آسمان
 بے حسی میں جیتے ہیں کچھ سزا ہی مل جائے
 کتنا سونا جنگل ہے۔ بھیر یا ہی مل جائے

سفر شہر صمد اساتھ مرے کوئی نہ تھا
اک پرندہ تھا سو عالم ہو کا نکلا

میشہ ساعت کے غبارہ میں کائنات کی آفرینش اور اس کے
مظاہر کے بارے میں سائنس کے ایک مفروضے یعنی خدا میں انرجی کے
گوے کے دھماکے سے بے شمار ذروں کے بکھرنے اور پرواز کرنے کے عمل سے
استفادہ کیا گیا ہے لیکن استفادے کا یہ عمل کتابی علم سے ماخوذ نہیں۔ واقعہ
یہ ہے کہ نظم سائنس کے مفروضے سے آزاد ہو کر بھی اپنی خود مختار اکائی قائم
رکھتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر شب براءت میں "آتشیں تماشوں کا سماں،
کے مشاہدے سے تحریک شعریاتا ہے، پچاس پیسے کے انار میں رنگوں کے
طیور اڑتے ہیں تو شاعر کا ذہن خود بخود کائنات کی آفرینش اور اثبات وجود
اور گشتگی وجود (جو اس کے ستاروں اور سیاروں کی نامعلوم خلاؤں میں
بے مقصد پرواز سے ظاہر ہوتا ہے) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں۔

انار میں جو قید تھا، جو ذرہ ذرہ صید تھا

وہ جن اہل پڑا

سپاہیاں سفید سرخ نیلاؤں طیور سے چمک اٹھیں

مگر نہ جانے پھر کدھر طیور اڑ گئے

فاروقی کی نظموں میں بھی میکانیکی تہذیب کی اندھی یلغار سے قدروں
کی تباہی کے نتیجے میں فرد کی اجنبیت، خوف، بے حسی، اندامت اور عصابی
تناؤ کے تاثرات کی باز آفرینی کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان

کی نظر کہ پیش آمد مہر پہنچے سوارہ میں شعری کردار، علم الانسان کے نقطہ
نظر سے قدیم انسان کے وحشی روپ میں نظر آتا ہے جو سینکڑوں سال تک
نظرت سے قریبی وابستگی کے بعد، اور نظرت کے تمام رازوں اور قوتوں کو
اپنے اندر سمونے کے بعد، جنگل سے غانم شہر چھو جاتا ہے، لیکن مشہر
کی تہذیبی زندگی ایک شکستہ عمارت کی علامت میں واسطے یا بدروحہ
کے طور پر اس کے اعصاب پر چھا جاتی ہے، اور وہ ٹھٹھک کر رہ جاتا
ہے۔

مری بھلیاں سب پسینے کی صورت بھی جا رہی ہیں

یہ بدروحہ ہے یا خیالی ہیوٹی ہے کوئی

جو اندھے مکوڑوں کی صورت گھٹتا چلے ہے ؟

چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں :-

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں

مجھے مینار کی کھڑکی سے جھبک کر جھٹکنے کی بھی ضرورت

کچھ نہیں ہے —

(بیت عنکبوت)

ہم متاع الم تو کیا کہئے، جو بھی لائے تھے

کھوکھے بیٹھے ہیں

(ارتباط موضوع کے مرثیہ خواں)

فاروقی کا ایک اہم شعری موضوع جدید انسان کی آگہی کا عذاب ہے

یہ عذاب دوسری نوعیت کا ہے ایک تو یہ شاعر کے لئے اس کی ایک ناگزیر

داخلی حقیقت ہے، دوسرے، یہ اسے اپنی زمانہ کے غیظ و غضب کا نشانہ

بننے کا موجب بھی بنتا ہے ۔

بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوارِ سنگ

اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام

آگہی کا یہ احساس مذاہب انہیں لا شعور کے پرخطر اور تاریک مقامات

کا سفر اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے، اس پاتالی سفر میں وہ بے نام دوریوں

پر اسرار کرداروں اور قبل التاریخی تجربات سے اپنے وجود کی سالمیت کو

مستحکم پاتے ہیں نتیجتاً ان کی آگہی کے کرب میں اضافہ ہوتا ہے۔ اپنی سائیک

کے پرخطر سفر کا احساس شہریار کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن فائدہ قی کے یہاں

نامعلوم وسعتوں کو دریافت کرنے کی مہم پسندی زیادہ نمایاں ہے، تجربے

کے لا شعوری سفر نے ان کی نظروں میں ہیئت کے تعلق سے خواب کی منطق

کی جوازیت پیدا کی ہے، اس سفر میں تدریجی پڑاؤ تو ملتے ہیں، لیکن جو یک

وقت متوازی اور مخالف سمتوں کا پتہ دیتے ہیں، تاہم ان کا گہرا تنقیدی

شعور ان کی اصلی منزل کو نگاہ سے اوجھل ہونے نہیں دیتا۔ ان کا

علمی مزاج اذری ذہنی ضبط قدم قدم پر جذباتیت کا محاسب کرتا ہے، وہ

ایک بڑے عالم ہیں۔ خاص کر قدیم اساتذہ کا انہیں خاص مطالعہ ہے

لیکن یہ مطالعہ بھی انہوں نے شعری شعور کی توسیع کے لئے استعمال کیا

ہے، ان کے اسلوب میں تجمل، سنجیدگی اور علویت ہے۔ اس کی بنیادی

وجہ یہ ہے کہ وہ بلراج کو مل یا باقر مہدی کی طرح محض گرد و پیش کے

فوری نوعیت کے موضوعات پر ہی قناعت نہیں کرتے، بلکہ وہ انسان

اور کائنات کے سنجیدہ مسائل، مثلاً آفرینش، اتانیت، شکست، ضمیر

جہلیت، مرگ وغیرہ کو بھی اپنے دائرہ فکر میں لاتے ہیں۔ اس عمل میں

عرفان کے ساتھ ساتھ علم و خبر کی کار فرمائی بھی ملتی ہے۔ اور وہ عصری شاعری میں ایک نئی جہت کا اعجاز کرتے ہیں۔ فاروقی کی شخصیت میں گہرائیوں میں جڑیں پھیلانے ہوئے عقیدے ان کے معروضی طرز عمل سے متصادم نظر آتے ہیں۔ اور ان کا ہر لمحہ محشر سماں ہوتا ہے۔ اس کا اظہار ان کی نظموں مثلاً آئینہ بردار کا قتل میں ہوا ہے۔ اس میں شعری کردار (منیر کے خلاف) کسی جلی خواہش کی تکمیل کے بعد شدید احساسِ ندامت سے مغلوب ہو جاتا ہے نظم کا آخری بند یہ ہے۔

پھر میری آنکھ میں ک صحرا کا

رات کا کرکراؤ، لہ میری پلکوں سے دست دریاں ہوا

دونوں آنکھوں میں شیشے کے ذروں کی کھیتی اُگی

میں کہ نوکِ طامت کی سوئی سے نو آشنا تھا

مجھے آنکھ اٹھانے کا یا رانہ تھا

فاروقی کے یہاں بوجیل ترکیبیں کبھی کبھی اسلوب کی گراں باری کا احساس

دلاتی ہیں۔ تاہم لفظ کے گہرے شعور کے نتیجے میں ان کی نظموں کی ہر تفصیل اختتامی

تاثیر کو مستحکم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اسی طرح کمار پاشی کے یہاں ہر تفصیل

اعد لہجے کی ہر تبدیلی تجربے کے ڈرامائی تناؤ کی تشدید کرتی ہے، فاروقی

کے یہاں ترکیب و لفظ کا کلاسیکی انداز اپنے سیاق و سباق میں غیر متوقع

معانی کے امکانات کو بیدار کرتا ہے۔

اک غبار انتظار

میرے کمرے کی فضا میں

مثل آبِ سیاہِ روشن ہے

(من عرف نفسه ...)

اس مار وہم کا کوئی سرکاٹ دے مگر
ہر لمحہ سر کو ڈس کے کہے ہے کہ آدھر
ہم طائر عدم
رہ وہم و گماں کی گرد

(ایک ہلاک و سادس کی اسند سے دعا)

قاضی سلیم کے عصری شعور میں گہرائی ہے، وہ محض ساحل نشین ہو کر
سمندروں کے تلاطم کا نظارہ نہیں کر رہے ہیں بلکہ موجوں کے پتھر پڑے بھی کھا رہے
ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی ذات خود ایک تلاطم بدوش سمندر ہے
اپنے مجموعے نجات سے پہلے کا انتساب انہوں نے ایک ایسی نظم سے کیا ہے
جو ان کے شخصی کرب کے ساتھ ہی تنہائی کرب کو بھی پیش کرتی ہے۔
نظم یہ ہے :

تم وہ ساحل ہو۔

جس سے مری موج موج

اک سمندر ہے

طوفاں اٹھانے کی

طوفاں سے تسکین پانے کی شکتی

سبھی کچھ تمہیں سے ہے، لیکن
سیل کو روک رکھو

— مرے سیل کو

دور نہ بھیجی رشادوں کی حد سے گذر جاؤں گا
بکھر جاؤں گا

فاصلی سلیم کی شعری انفرادیت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ اپنے اور صرف اپنے احساساتی رد عمل پر کھدوسہ کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں کسی عصری شاعر کے لہجے کی پرتھالی نہیں ملتی۔ ان کی شاعری موجودہ بحرانی دور میں اپنی ذات کے خرابوں کا سفر ہے۔ جو بے سمت اور بے منزل ہے، لیکن جو آخری راس تک جاری رہے گا۔ فاضل سلیم کو اس بات کا بھرپور احساس ہے کہ آج کے دیوثانیت اور دل کے آگے فرد ایک ہونا ہونا جاری ہے۔ بقول آئیماں "سائنس کی ترقی کا وہ غفہ میت حیرانسان نے خود تخلیق کیا ہے۔ اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پرے آیا ہے۔"

فاضل سلیم اس "مفریت" کے سامنے اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتے ہیں۔ اور موت کو "محالہ" مکتی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسی ذہنی سپردگی ہے، جو موت اور زندگی کی حد واصل کے پگھلنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔

ہزاروں کائناتیں ٹوٹتی بنتی ہیں ہر لحظہ
تناور پیر گرتے ہیں۔

چٹانیں ریزہ ریزہ ہو کے لٹ لٹ میں کھٹکتی ہیں
 دھیکے پے پے برسات کے ملوں سے اندھے ہیں
 فضا گونجی ہے، بہری ہے
 چلو یہ زندگی اور موت دونوں آج سے میرے نہیں ہیں
 (مکتی)

قاضی سلیم کے فکر میں اس وقت ہمہ گیریت پیدا ہوتی ہے۔ جب وہ
 فکری سطح پر زوال کی سب کی بڑی قوت یعنی وقت کی تہ کاریوں کا احساس
 کرتے ہیں۔ انسان زوال اور تباہی کے ایک کائناتی سلسلے میں گرفتار ہے
 اور بے بسی اور بے طاقتی کا مجسمہ ہے۔

ہم ہوا کی موج موج سے
 درد کھینچتے ہیں پھوڑتے ہیں سانس کی طرح
 ہو کی ایک ایک بوند زخم بن گئی۔
 رگوں میں جیسے بد دعائیں تیرتی ہیں پھانس کی طرح
 (وائرس)

THE SECOND COMING

ان کی نظم مکتی میں ایٹس کی

کی طرح جسمانی اور کائناتی تباہی کے بعد ایک نئی زندگی (جو موت
 یا بے حسی کے مترادف ہے) کا احساس ابھرتا ہے۔ لیکن یہ (ایٹس کے
 خلاف) روحانی زندگی کی بحالی کا احساس نہیں ہے ان کی نظموں کے
 چند اوراق تباہات ملاحظہ ہوں۔ ان نظموں میں بھی رفتارِ وقت کی

تباہ کاریوں کا احساس ابھرتا ہے :

منزلیں کٹی رہیں — وقت چلا
 دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں بہو کی گردش
 دور و نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی
 گھر گھر اہٹ سے ہم آہنگ ہوئی ۔
 اب ہوں میں جزو اسی کا شاید
 آہنی پیہ ہوں ، ایک ایسا تسلسل ہوں
 کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں
 (وقت)

سال ہا سال سے ہے مقدر ہمارا یہی تیرگی
 سرد اور گرم گدلا دھواں
 صورتیں — عکس
 جسم — پرچھائیاں

.....
 اجنبی — اجنبی

وقت یوں بہہ رہا ہے کہ جیسے یہاں کوئی زندہ نہیں
 (بے بصر میری آنکھیں)

دھوپ اترتی دھوپ مری الماری کے آدھے پٹ رکی ہوئی ہے
 اب وہ یہیں سے واپس ہو جائے گی ۔

جیسے اس کی حدیں ہمیشہ سے ہی مقرر ہیں۔

جیسے میرے ہونے نہ ہونے کا کوئی فرق نہیں

(آخری ڈائری)

قاضی سلیم بعض موقعوں پر شمس الرحمن فاروقی کی درس اپنی تشریح پر
ابہام کو راہ دینے کی شعوری کوشش کرتے ہیں جس سے منوہب کی وسیع
نہیں ہوتی اس عمل میں وہ اس طلسمی لفظ کو بھی خلق نہیں کر پاتے
جو شمس الرحمن فاروقی کا امتیاز ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں معاصر زندگی میں سائنسی علم اور صنعتی پیداوار
کے دور رس اثرات کی آگہی غالباً سب سے زیادہ تیز ہے۔ وہ جانتے ہیں
انسان تہذیبی ترقی کے اس نقطہ آخر پر پہنچ چکا ہے، جہاں سے زوال
کی ہلاکت آفرینیاں شروع ہوتی ہیں۔ موجودہ انسان ان ہنگاموں میں گرفتار
ہو چکا ہے۔ ایک تو اجتماعی زندگی کی قدریں ٹوٹ پھوٹ چکی ہیں۔ دوسرے
فرد اپنے اصلی خصائص سے محروم ہو کر تصنع اور ریاکاری کی زندگی گزارنے
پر مجبور ہے۔ یہ صورت حال عمیق حنفی کے لئے قابل برداشت نہیں۔ پھر
بھی وہ مشینی زندگی کی گہما گہمی، کاروبار بیت اور روارومی میں برابر
شریک ہیں۔ آگہی کے شدید لمحوں میں وہ اپنی ٹوٹی بکھرتی زندگی سے
گھبرا کر اپنی ذات میں سٹمنا چاہتے ہیں۔ ان کی اس خواہش میں غیر شعوری
طور پر یہ عقیدہ کارفرما ہے کہ ان کے اندرون تک مشینی ہاتھ کے سلسلے نہیں
پہنچے ہیں اور یہاں ابھی "افریقائی زندگی" موجود ہے۔

ڈھونڈنا ہے تجھے افرات فوات میں
 اک یہی ایسی دنیا ہے جس میں ابھی
 روشنی، ریڈیو، پریس، ٹیلی ویژن
 کوئی پتہ پا نہیں
 غار ہی غار میں
 وحشت و کھلم میں
 اور سب کس قدر تیر و تار میں۔

(سندباد)

وہ خارجی دیا قسے پر اسوں ہو کر اپنی ذات کی طرف مراجعت کر کے
 (علم الانسان کے نقطہ نظر سے) قسے تاریکائے جنگل انسان سے اپنے رشتے
 کی تجدید کرتے ہیں، بقول وزیر آغا: جنگل کی تہذیب نہیں، شکست
 و ریخت سے محفل آتی ہے۔

گھرتے بڑے، بے اجڑے، مگر سرد دریں
 ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ حیوں کا تولد رہا

(تجدید)

لیکن اس ذہنی جھکے و کے باوجود یہ حقیقت اٹل ہے کہ انسان کی
 داخلی پناہ گاہیں بھی سائنسی آسیب کی زد میں آچکی ہیں۔ اور شاعر
 ایک لاعلم گھٹن اور کرب میں مبتلا ہو گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انسان
 کی دنیا موسموں، درختوں اور پھاڑوں کی پاکیزگی اور تقدس سے محروم
 ہو کر "زہریلی" ہو کر رہ گئی ہے۔

دردِ گھوم رہا ہوں بے کرا آنکھوں کے کشتوں
ہر منظر نے زہر ملا ہل جن میں دیا ہے گھول

(تعارف)

بارہا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے تحفظ کا
یہ رجحان بنیادی طور پر ایک ناگزیر انتشار کے احساس کا غنائ ہے !
پتھر تراشتارہا ہوں
پتھر بنا دیا گیا ہوں

شام ہوئی

دن بھر کا تھکا ماندہ سورج
گھر لوٹتی بھیر کے کالے پیلے چہروں میں
یا بھورے غار میں ڈوب گیا ۔

(واپسی)

میرادل خالی کنواں ہے ۔

جو صدا جاتی ہے سوکھی لوٹ آتی ہے ۔
اور اپنے ارتعاشوں میں سے دو ایک ارتعاش
چھوڑ آتی ہے ۔

عمیق حنفی کی غزل میں بھی ان کے متشدد شعور کا اظہار ملتا ہے
ان کی غزل کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے غزل کے کلاسیکی رچاؤ اور
روایتی آرائش سے انحراف کر کے اپنے تجربات کو سادہ و عام الفاظ میں

سمونے کی کوشش کی ہے : مثلاً :-

خواہشوں کی بھلیوں کی جلتی بجھتی روشنی
کھینچتی ہے منظروں میں نقشہ اعصاب سا

رات میں دل کو کیا سوچتی ہے اس کے گاؤں کو چلنے کی
جنگل میں چیتہ رہتے ہیں، راہ میں ندی نالے ہیں

دھوپ نے ناخن ڈبوئے ہیں گلوں کے خون میں
زخم خوردہ خوشبوئیں پھرتی ہیں سر پر ڈے ہوئے

حقیق حنفی نظموں میں لہجہ کی تبدیلیوں، سطروں کی لمبائی، چوڑائی
خود کلامی اور واقعات اور کرداروں کے تنوع سے ڈرامائی کیفیت پیدا
کرتے ہیں اور ان کی نظمیں (بعض غیر تحلیل شدہ حصوں کے باوجود)
ایک انوکھی کشش رکھتی ہیں۔

حقیق حنفی نے شہری زندگی میں تہذیب کے بحران کو اپنی شخصیت
میں سمیٹ لیا ہے، نتیجے میں ان کے تجربات میں پھیلاؤ آگیا ہے، اور انہیں
طویل نظموں کے کیسے اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کی طویل نظمیں
سندباد، شہرِ نرود، سیارگاہ اور صاعلۃ النجس اپنی نوعیت کی
منفرد نظمیں ہیں۔ سندباد، شہرِ نرود اور سیارگاہ میں تہذیبی بحران
کا ذکر ہے۔ ان کے مقابلے میں آخرالذکر نظم میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم
کے میلاد کے واقعے کی تصویر کشی کر کے قدروں کے تصور کی احیاء کی گئی

ہے۔ بقول عالم خوند میری "عشق حنفی بے معنی بیت کے اس سیلاب میں
معانی کی تلاش میں نگر پڑے ہیں۔"

مرے احساس کے صحرا میں نگر خجہ پیمانے

یقین کا سبزہ زار وسیلیٰ ایماں کی خیمہ ہا آرزو ہندلی ہے۔

ان نظموں میں سند بادِ نسبتا بہتر تجربہ ہے۔ عشق حنفی کے علاوہ کی ریاضی
اور وحید اختر نے بھی طویل نظمیں لکھی ہیں نگارِ پاشی کی درسِ یاترا اور
وحید اختر کی صحرائے سکوت، سری حسرت کے بعض پہلوؤں کی آئینہ داری
کرتی ہیں۔

دلاسِ یاترا حیدر بسوں میں لکھی گئی طویل نظموں میں موضوع و ہیئت
کے اعتبار سے ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ شاعر نے ایک نیم اساطیری ماحول
میں بعض واقعات اور کرداروں (قرنی اور دیو مالائی) کی مدد سے ایک
انوکھے موضوع کو اپنی گرنت میں لے لیا ہے، نظم کا ایک اہم کردار، ہزار
نظموں والی ماں (جو عمرتی کی نمایندہ ہے) ایک اور اہم کردار یعنی کیرتی
(جو مختلف ادوار میں مختلف نسوانی کرداروں مثلاً کرنا، سمون، کنٹھا
اور کوشل میں وجود پذیر ہوتی ہے) سے متعارف کراتی ہے۔ کیرتی ہرنانے
میں مرد کی جنسی بھوک مٹانے کا ذریعہ بجاتی ہے۔ کیرتی کی دلاسِ یاترا
بنیادی طور پر ہزار نظموں والی ماں کی دلاسِ یاترا ہے، کیونکہ وہ اسی کا
ایک زندہ روپ ہے۔

ہزار قصوں والی پگلی ماں
کتنی رنجی ہے اس کی دلاس یا ترا

اس موضوع میں شدید تناؤ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب پتہ بج راج
جو کیرتی کی ماں کا شوہر بھی ہے، اور بیٹا بھی، کیرتی کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا
ہے۔ کیرتی سننے کو جنم دیتی ہے جو اپنی ماں کو دلشیا بنا کر اس سے مباشرت
کرتا ہے۔ ایسے واقعات متواتر رونما ہوتے ہیں، جنسی مزاج کے ان ہوشربا
مناظر کا سامنا کرتے ہوئے قاری بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے کہ ہر زمانے میں
عورت کی ذہنی، روحانی اور نفسیاتی شخصیت کو بے رحمی سے نظر انداز کر کے
صرف اس کے جسم کو تختہ مشق بنایا گیا ہے۔ اور مرد اپنے وحشیانہ فعل کے
نٹے میں اس حقیقت کو بھول گیا ہے کہ وہ اسی دھرتی کی تحریب کے درپے
رہا ہے۔ جو اسے جنم دیتی ہے۔ نظم کا خاتمہ یوں ہوتا ہے۔

کیرتی، کرتا، کنٹھا، کوشل، کنتی

مختلف نام ہیں ایک قوم کے

ایک بے بس، کمزور، ہنتی، نامراد قوم

کتنی رنجی ہے اس کی دلاس یا ترا

جس پر صدیوں چستے چستے اس کا انگ انگ

چھل گیا ہے

اور اب وہ ایک

سوکھا سڑا جنگل ہے

ہوائیں چلتی ہیں تو

یہاں سے وہاں تک

بھائیں بھائیں جلتا ہے

بمعنی بیانیہ اور نشری ٹکڑوں سے قطع نظر، پوری نظم درمائی
واقعات، پیکر تراشی، کفایت لفظی اور آہنگ کے اتار چڑھاؤ کی بدولت
ایک زندہ اور متحرک مصنوعی ہیئت میں ڈھل گئی ہے۔ زمانی رفتار کے
ساتھ کرداروں کی آویزش اور تباہی ایک عظیم انسانی عالمیہ کا احساس پیدا
کرتی ہے۔

صحرائے سکوت میں وحید اختر نے موجودہ ہند کے ایک توجہ گیر
موضوع یعنی لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی خلیج کو شعری لباس پہنا یا ہے، یورپی
ادیبوں میں بیکٹ کے یہاں بالخصوص زبان و لفظ کی حرمتوں کا مذاق
اڑانے کا رجحان ملتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ لفظ کی معنویت کے زوال کو
مشینی تہذیب (جس نے قدیم معنویت سے پر زندگی کی جڑوں کو کھوکھلا
کر دیا ہے) کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ وحید اختر نے لفظ و معنی کے
رشتے کی شکست کے احساس کو ایک اسرار سی، خوابناک اور
دہشت خیز فضا میں متحرک پکیروں کی مدد سے اُبھارنے کی کوشش
کی ہے، یہ وہ جادوئی فضا ہے، جہاں "دیواریں"، "روانے"، "خاشی"
، "سنگ و خشت"، "نظر"، "زبان"، "لفظ"، "گنگے غلام"، "فناں"، "فعال"
اور متحرک وجود میں ڈھل جاتے ہیں، یہی خوبی نظم کی (بعض مصرعوں
میں غیر ضروری پھیلاؤ سے قطع نظر) کامیابی ضمانت فراہم
کرتی ہے۔

بہت زمانے سے اس رشتہ غامشی میں ہم
 یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
 کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
 سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے۔

نغمہ شب میں رات شاعر سے مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ زندگی
 دکھوں اور مصیبتوں کا مجموعہ ہے، اور موت ایک نہ ٹہنے والی آفت، اختر
 بستوی نے نظم میں روزمرہ زندگی میں واقع ہونے والی بعض بے انصافیوں
 کو احسان دانش والے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ انداز عصر کی
 تجربے کی پیچیدگی سے کوئی میل نہیں کھاتا۔ مثلاً

رقص گاہ میں اک محلوں کا پردہ نوخیز جواں
 بیٹیا ہوا تھا بد صورت سی بازار کی عورت کے ساتھ
 چہرہ ہاتھ بار بار خوشبو میں بسی ہوئی زلفیں
 پودے سے چمکانی مہین گردن میں پڑے ہوئے تھے ہاتھ
 قرب سے صنعت نازک کے با واقف نہیں تھا وہ عیاش
 چند جینے پیسے ہی لایا تھا ایک مسین واپس
 سلیم اس کی رشک قمر تھی، رنگ دودھ تھا ہوشربا
 رخساروں کی شادابی سے شرمندہ ہوتا تھا مہین
 کچھ بھی نہ جانے کیوں وہ جتنی طور پر رہتا تھا بھوکا

اس کے مقابلے میں صدراع الدین پرویز کی طویل نظم اثر موعود

و اسلوب کے عصری شعور کی نمائندہ کہلائی جاسکتی ہے۔ شاعر نے زندگی کے مختلف تجربات کو نغمہء شب والے عمومی انداز میں پیش کرنے کے بجائے ذاتی سطح پر سرریہا شک انداز میں اُبھانے کی کوشش کی ہے قاری قدم قدم پر اُچھوتے پیکروں سے متصادم ہو کر حیرت اور دکھ کو محسوس کرنا ہے۔ حیرت اور دکھ کا تاثر ان مقامات پر گہرا ہو جاتا ہے جہاں مختلف پیکر، مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آتے ہیں۔

تیلوں کے پروں پر اگر
روشنائی کی جھینڈیں پڑیں
تو مجھے رات کو

بلب ہیں
بلب کی رات میں
شیر
چیتے
دکھائی پڑیں گے۔

عمیق حتمی کے یہاں بعض اوقات ایک متضاد صورت حال پیش آتی ہے۔ وہ یہ کہ اپنے عہد کی وسیع سائنسی، سماجی اور مذہبی مساوات کے باوجود، ان کی شاعری میں بعض مقامات پر شاعری کا جوہر سمٹا ہوا نظر آتا ہے، دراصل ان کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ تجربے اور علم کے پھیلاؤ کو اپنی شخصیت میں مکمل طور پر تحلیل نہیں کر پاتے، اور پھر ان کے

نزدیک ، لفظ بھی بحران کا شکار ہو گیا ہے ۔ اور وہ نئے بحرؤں کو
سمیٹنے سے قاصر ہے ۔ یہی مسئلہ باقر مہدی کی تندی اور آتش
مزاجی کو ہوا دیتا ہے ، اور دونوں کے یہاں اس مسئلے سے دست
گریباں ہونے کا انداز نمایاں ہے ۔

نذا فاضلی کی شاعری کے موضوع کی شناخت کرتے ہوئے یہ ذہن
میں رکھنا ضروری ہے کہ شہروں میں توسیع پذیر صنعت کاری نے نواحی
دیہات کو اپنی لمبیٹ میں لینا شروع کیا ہے ۔ اور کئی پچیدہ مسائل پیدا
ہو رہے ہیں ۔ اس کا ایک خراب نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ گاؤں کی سادہ اور
پرسکون زندگی میں غلط پڑ گیا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نذا فاضلی
کی شاعری کا شعری کردار (جو اس کی شخصیت کا بھی ناہندہ ہے)
گاؤں سے اکھڑ کر صنعتی شہر کے بے چہرہ ہجوم میں گم ہو کر اپنی ذات کی
پہچان کی سعی رائیگاں کر رہا ہے ۔

نذا فاضلی کی نگاہ میں ہلاکی تیزی ہے ، وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول
گھریلو فضا کی جانی پہچانی اشیاء اور اشخاص ۔ رشتے ناٹے اور محبت
کا قریبی مشاہدہ کرتے ہیں ۔ در پھر ان کی مرقع کاری کر کے قاری کو
جبرست زدہ کرتے ہیں ۔ نذا فاضلی جدید تہذیب کی زد میں آئے ہوئے
سیدھے سادھے اور معصوم انسانوں کی ارسیوں اور تنہائیوں کے
شاعر ہیں ۔ کچی دیواریں میں کچی دیواروں کے اہندام کے علامتی
پیکر کی مدد سے پرانی زندگی پر صنعتی زندگی کے غلبے کے تاثر کو ابھارا
گیا ہے ۔

میری ماں

ہر دن اپنے بوڑھے ہاتھوں
ادھر ادھر سے مٹی لاکر
گھر کی کچی دیواروں کے زخموں کو بھرتی رہتی ہے۔
تیز ہواؤں کے جھونکوں سے
بیپاری کتنا ڈرتی ہے۔

اسی طرح اپنی دوسری نظروں مثلاً پھر یوں ہوا۔ بجلی کا کھبا
بہشتی۔ نقابیں۔ اور سنار میں آنہوں نے گرجتے شہروں میں ذات
کی گمشدگی کے احساس کی عکاسی کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔
کچھ دن خطوں میں آنسو بے شور و غل ہوا
تم زہری کے سوتھیں
میں انجن سے کٹ گیا
پھر یوں ہوا کہ دھوپ کھلی، ابر چھٹ گیا۔
(پھر یوں ہوا)

کئی اجنبی راہ گیروں نے تجھ کو
مرنام لے لے کے آواز دی تھی
فضاؤں میں ہلچل سی ہونے لگی تھی
مگر دوست
یہ بات ہے ان دنوں کی

یہاں کوئی بجلی کا کھمبا نہیں تھا
مگر چاند کا نور میل نہیں تھا

(بجلی کا کھمبا)

بسوں کی پنج سے سورج طلوع ہوتا ہے۔
جھلستی شین کی کھولی میں چاند سوتا ہے

... (بھینٹی)

اب

میرے ساتھی ہی مجھ پر
پگ پگ
پتھر پینک رہے ہیں
خالد وہ

میرے پہرے میں اپنے چہرے دیکھ رہے ہیں۔

(نقا ہیں)

زمین سے آسماں تک میں ہی میں تھا
آج

ایک چھوٹا سا مکہ رہ گیا ہے۔

(سنارم)

اس موضوع کا اظہار ان کی غزلوں میں بھی ہوا ہے، ان کی غزل کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ وہ روایتی الفاظ اور مروہ طرز خیال سے بایسر گریز کر کے غزل کو گیت اور کبھی کبھی نظم کا آہنگ عطا کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے ہاتھوں غزل کی (معنوی اور صورتی حیثیت کی تازگی اور انوکھے پن سے) ایک نئی شکل ابھرتی ہے، اندافا صلی کے مشابہے کی باریکی اور احساس کی وردمندی ان کی غزل میں بھی موجود ہے۔

مجھ سے پوچھو کیسے کاٹی میں نے پرہت جیسی رات
تم نے تو گودی میں لے کر گھنٹوں چوما ہو چکا چاند
دیکھ سہیلی دھیمے بول
بیری میں سب گھاؤں میں
میں موسموں کے جال میں جکڑا ہوا اور خست
اگنے کے ساتھ ساتھ بکھرتا رہا ہوں میں
رہ سنے میں کوئی کار نہ عورت نہ بلڈنگیں
دو گھونٹ تھی شراب مگر جی بہل گیا
صدیوں صدیوں وہی تماشا رستہ رستہ انتھاک کھوج
لیکن جب ہم مل جاتے ہیں کھو جاتا ہے جانے کون

اندافا صلی دیہاتی زندگی سے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً نیم، برگد، پیپل، چکی، آنگن، چھت، چارپائی، دھوپ، چاند، پتھر، دیڑیا، اندان الفاظ کی مدد سے اپنے معصوم تجربوں کا اظہار کرتے ہیں، لیکن

یہ الفاظ معنی و مفہوم کے اکہرے پن کے حامل ہیں۔ اور علامتی حسن سے عاری ہیں۔

عصری شاعری کا ایک اور موضوعاتی پہلو یہ ہے کہ بعض شعرا اپنے پارہ پارہ وجود کو سیٹے اور اسے ایک معنویت عطا کرنے کے لئے کسی عقیدے یا مذہبی یا تہذیبی تصور کی تجدید کرتے ہیں۔ ایلٹ کے رومانی سفر میں بھی ایک سوڑ آیا۔ جہاں انہوں نے ایش وینس ڈے میں مریم کو ایک علامت بنا کر موجودہ زندگی کے ریتیلے ویرانے میں روح کی تجدید حیات کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ یہ خواہش صد پارہ وجود کو سیٹنے کی ایک کوشش ہے۔ اردو میں خاص طور پر محمد عاوی، عمیق حنفی اور کمار پاشی کے یہاں تحفظ ذات کی آرزو مندی ایک داخلی رد عمل کی شکل اختیار کرتی ہے۔ محمد علیوی قدیم دور کی سادہ اور فطری زندگی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے جھگڑ میں گم ہونے کی خواہش ملتی ہے۔ منیر نیازی بھی دیہاتی زندگی کی معصومیت فرصت اور محبت کے بکھرتے خوالوں کی شیرازہ بندی کرنے کے خواہش مند ہیں۔ کمار پاشی ایک تاریک یا نیم تاریک اساطیری فضا کی تخلیق کر کے متہدم رشتوں کی بکالی کے خواب دیکھتے ہیں۔ بقول بشر نواز، قدیم ہندوی فلسفے کے اثر کی وجہ سے زندگی کو صرف جسم تک محدود نہیں سمجھتے، بلکہ ان کے نزدیک لانا فانی ہے۔ صرف اس کی شکلیں یا مظاہر بدلتے رہتے ہیں۔

عصری شاعری میں نئی حسیت کے مختلف ابعاد کی نشاندہی کرتے ہوئے اس کے اسلوب و اظہار میں واقع ہونے والی بنیادی تبدیلیوں اور تبدیلاتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس لئے کہ شاعری میں موضوع کا تصور اس کے غامض و پیچیدہ کے بغیر ناممکن ہے، پرانی شاعری میں بالعموم موضوع کا تصور اور اس کی شناخت ہمیت کے اخراج کے باوجود نسبتاً آسان تھی۔ اس لئے کہ وہ شاعری سرتاسر موضوعاتی تھی، اردو میں موضوعاتی شاعری کا آغاز سلسلہء ۱۸ء میں انجمن پنجاب کے تارہ نئی جلی سے ہوا۔ اس جے میں آزاد اور حالی نے پہلے سے اعلان کئے گئے یا طے شدہ موضوعات مثلاً برکھارت یا زمستان پر نظمیں کہیں۔ اور پھر ان کے بعد آنے والے شعراء بالعموم مختلف سماجی یا سیاسی موضوعات کو شعوری خوش سلیقگی اور استادانہ مہارت کے ساتھ قالب شعر میں ڈھالتے رہے، یہ سلسلہ اقبال سے ہوتا ہوا ترقی پسندوں کے یہاں فیض پر ہی ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ معاصر شاعری میں بھی ایسے شعراء کی کمی نہیں ہے۔ جن کی کئی نظمیں طے شدہ یا معروف موضوعات کا شعری طور پر احاطہ کرتی ہیں، چنانچہ چند مروجہ موضوعات مثلاً شہری زندگی، تنہائی، ذات گزینی وغیرہ کو علم و فراست کی مدد سے نظم کا جامہ پہنانے کے عمل کو ماضی کے شعراء کی موضوع زدگی سے کسی صورت میں مختلف قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہراً ایسی موضوعاتی شاعری کے لئے اب زمانہ بیت و پیکار ہے، واقعہ یہ ہے کہ سچی شاعری طے شدہ موضوعات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ شاعر زندگی کے تجربات کو خام مواد قرار دیتا ہے۔ اور پھر اس خام مواد کو اپنی شخصیت کی رنگ و روپ میں تحلیل کرتا ہے، اور پھر

ایک غالطی غیر خارجی تخلیق و جود میں آتی ہے۔ جسکا موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، جدید ہوش مند قاری موضوع زدہ شاعری جو منظوم نثر سے بڑھ کر نہیں۔ اور اصل میں نثر کی سلطنت میں دراندازی کے مترادف ہے۔ اس لئے کہ یہ نثر کے موقف اور افادیت کو بھی پورا نہیں کر پاتی تصنیع اوقات کا باعث سمجھنے میں حق بجانب ہے۔

موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کی ناگزیریت کے اصول کی رو سے نفس موضوع کی ہمہ گیر تبدیلی اور جدت کو صرف موضوع سے ہی مخصوص نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ یہ تبدیلی اور جدت ہیئت و اسلوب میں بھی لامحالہ اپنا رنگ دکھائے گی۔

اس لئے نئی شاعری ہیئت و اسلوب میں تبدیلیوں اور جدتوں کا مطالعہ دلچسپ بھی ہو گا اور کارآمد بھی۔

یہ مسئلہ امر ہے کہ شاعری الفاظ کی تخلیقی ترتیب سے ہیئت پذیر ہوتی ہے۔ الفاظ نثر میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن شعری استعمال ہونے والے الفاظ کی ماہیہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ یغوی معنی کی حد بندیوں کو بچلانگ کر یا روزمرہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کے معین اور واضح مفہیم سے ماورعی ہو کر، معنی و مفہوم کے تعلق سے کثیر الابعاد بن جاتے ہیں۔ شعری الفاظ انسانی کائنات سے معمور ہو کر تجربات کے انوکھے اور نادیدہ جہانوں کے لئے راستے کھول دیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکثر حالتوں میں استعارہ یا پیکر کے حامل ہوتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے اپنے مضمون "شعر، غیر شعر اور نثر" میں ایسے الفاظ کو جدید لسانی الفاظ سے موسوم کیا ہے۔ اس لئے کہ ایسے الفاظ اپنے انسانی کائنات کی وجہ سے

ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں بقول فاروقی: ایک آزادنامیاتی زندگی ہوتی ہے۔

نئی شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ نے یقیناً اس کے منوی امکانات کی حد میں وسیع تر کر دی ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ نئی شاعری میں شعری الفاظ میں کوئی تخصیص برتری یا عہد بندی قائم نہیں کی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہر وہ لفظ خواہ اس کا تعلق روزمرہ سے ہو یا نہ ہو۔ جو منوی امکانات سے معمور ہے، شعر میں مستعمل ہو سکتا ہے۔ اس رویے نے "شعری لفظیات کے مفروضہ اصول پر کاری ضرب لگائی ہے۔ چنانچہ دس ورقہ کے اس مقولے کہ شاعری میں "عام لوگوں کی زبان استعمال ہوتی ہے پر جتنا عمل موجودہ دور میں ہو رہا ہے۔ شاید دس ورقہ کے عہد میں بھی نہیں ہوا تھا۔ محمد علوی کی زبان اس کی زندہ مثال ہے، بظاہر معمولی نظر آنے والے الفاظ بھی اپنے اندر زندہ، متحرک اور توانا قوت رکھتے ہیں، شاعر لفظوں کا سچا پارکھ ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی اس سے الفاظ کے اندر سونے ہوئے خوابوں، خیالوں اور تصوروں کو جگاتا ہے اور ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل کرتا ہے۔

ہمارے عہد کا شاعر یقیناً ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل میں مصروف ہے۔ بقول آل احمد سرور: اُسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعراء کے واضح اظہار کے لئے کافی حد تک اس کے محشر جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔

ایسا کرنا اس لئے بھی لازمی ہو گیا ہے کہ پرانے ادوار کی شاعری میں مستعمل الفاظ کثرت استعمال سے یا تو اپنی معنویت کھو بیٹھے تھے یا معنوی حد بندی کے شکار ہو چکے تھے۔ اس لئے وہ کھوٹے سکڑے کی مانند نکال باہر ہو گئے ہیں۔ ان گھسے پٹے الفاظ کو عصری تجربات کے لئے وسیلہ اظہار بنانے پر اصرار کرنے کا مطلب یہ ہو گا کہ شاعر اپنی تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ رہا ہے۔ سی۔ ایم، بورا نے کہا ہے۔

”جو نہی کوئی فن محاورے کی انتہا کو پہنچ جاتا ہے، تو اس کا قریب المرگ ہونا یقینی ہو جاتا ہے۔ اور یہ تخلیقی کام میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔“

اس لسانی رویے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کلاسیکی دور کے الفاظ انیسویں صدی کے شعری مزاج کے لئے کیوں ناکافی یا ناکام ہو چکے تھے اسی طرح بیسویں صدی میں اقبال کو غزل زدہ زبان سے انحراف کر کے نظمیا قی زبان کو برتنا پڑا۔

عصری شاعری کی لسانی تشکیل کو سمجھنے کے لئے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جو ذخیرہ الفاظ اقبال سے لے کر نعین، فسراق اور اختر الایمان کے یہاں مستعمل ہے وہ تخلیقی امکانات سے عاری ہو چکا ہے۔ اس لئے نئے شعراء مرد و جد لسانی ڈھانچوں کے انہدام یا ان کی بنیادی تبدیلی پر زور دیتے ہیں۔ وہ شائستہ، نفیس اور آراستہ زبان کو رد و خور اعتنا نہیں سمجھتے، اس کے برعکس وہ ایسی زبان کے ولدا وہ ہیں جو نوکیلا پن

تیزی۔ تخرک اور شیئت کی حامل ہو، چنانچہ عمیق حقیقی نظر اقبال
عادل منصوری، افتخار جالب، ناصر شہزاد۔ بشیر بدیع کرشن موہن
نئے الفاظ کے استعمال پر زور دیتے ہیں، نئی زبان روزمرہ زندگی میں
استعمال ہونے والے انگریزی اور ہندی کے الفاظ سے بھی تشکیل پاتی
ہے، کرشن موہن فارسی لفظوں اور ترکیبوں کے ساتھ ہندی کے الفاظ
کثیر تعداد میں استعمال کرتے ہیں۔ اور زبان کی توسیع میں اہم رول ادا کرتے
ہیں۔ لیکن بقول شمس الرحمن فاردی، فارسی اور ہندی کا ناقابل تجزیہ
امتزاج جو میر اور کہیں کہیں فسراق کے یہاں ملتا ہے۔ کرشن موہن کے یہاں
مفقور ہے۔ اس کے برعکس ناصر شہزاد کے لئے یہ الفاظ ان کی شعری
ہیئت کا ایک جزو بن جاتے ہیں۔ اور الفاظ کے ذخیرے میں اضافہ کا
باعث بنتے ہیں۔ مثلاً سجن، من، بنسی، پرہت، جیون، بھور، سہے
بایا، نمین، پرہیت، امر، رین، برہ، اگن، سہاگن، تنٹ، گوری، روپ
پنگھٹ، سانجھ، منڈپ، مکھ، دوار، وغیرہ۔

یہ امر قابل توجہ ہے کہ غزل کی مروجہ ہیئت اور لسانیات کے
تعلق سے، کوئی بھی جدید شعری اس کے ممکن انہدام کی جسارت نہیں
کر سکا ہے۔ تاہم نظر اقبال نے جرأت سے کام لے کر مروجہ زبان اور قواعد
کے بعض اصولوں سے انحراف کیا ہے۔ مثلاً وہ کہیں کہیں حروف کو حذف
کرتے ہیں بقول معنی تبسم، "حروف استعمال سے گریز کار جہان حرف افت
تک محدود نہ رہا، بلکہ حروف ربط کے حذف تک پہنچ گیا ہے۔"

گلافتاب کے حرف آغاز میں خود ظفراقبال لکھتے ہیں :
 پنکچر سیشن یکسراڈ اوی ہے کہ معانی کو محدود اور
 پابند کرتی ہے۔ اصناف سے حتی الامکان گریز کیا ہے، گرامری
 گھٹن بھی اب ویسی نہیں رہی، میں اب سانس لے سکتا
 ہوں !

فلک فضا میں بہایا ہے عکس تاب کا شہر
 ہوس ہوا میں بتایا ہے گھر ہمارے لئے
 بکھر بکھر گئے الفاظ مکھ، دانہ ہوئے
 یہ زمزمے جو کسی درد کی روانہ ہوئے

ظفراقبال تربان کے ساتھ ایک حکمانہ برتاؤ کرتے ہیں، وہ روایتی الفاظ
 کی حرمت کی دھجیاں اڑاتے ہیں۔ اور کبھی کبھی متروک، متبذل اور غیر مانوس
 الفاظ کو اپنی ٹھیک جگہ بٹھا کر ان کے بخت کو جگاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی غزلوں
 میں نڈ، ٹھپہ، رمبا، بٹوا، کھوا، تسر، بنیان، پھانج، بٹن، کانج
 بطخ، شلوار، نسوار جیسے الفاظ کی بہتات ملتی ہے۔

تفیل جعفری اور بشیر بدرنے بھی غزل کے مروجہ الفاظ سے
 انحراف کر کے نئے الفاظ (جن میں انگریزی کے الفاظ بھی شامل ہیں)
 استعمال کر کے غزل کے آہنگ کو بدلنے کی کوشش کی ہے —
 مثلاً :

چپکے سے کہہ رہا تھا وہ میرے کے کان میں
 پچھر۔ اگر پرانی ہو تو ہاف ریٹ میں
 (المشیر بلبر)

فلم، ہوٹل، ساریاں، سامان آرائش کا بل
 عشق مہنگا ہے بہت اس شہر میں کیا کیجئے
 (فضیل حفیظ)

گرد و پیش کی مانوس اشیا کے لئے ہندی کے نوم اور خوش آہنگ
 الفاظ کو استعمال کرنے کے عمل کی توسیع پر کاشننگ اور بیل کرشن اشک
 کے یہاں بھی ملتی ہے۔ پرکاشننگ کی مانوس اشیا کے مادر پہلوؤں کی
 شناخت کرتے ہیں۔ بیل کرشن اشک بھی فطرت کی مانوس اشیا
 سے الفاظ لے کر ان کی معنوی توسیع میں اپنا حصہ ادا کرتے ہیں۔ مثلاً :

میرے گھر کی پچھلی سیر دھمی ڈوب گئی اندھیارے میں
 شور مچا کر سارے پنچھی پیڑوں میں روپوش ہوئے
 (پرکاشننگ)

دھوپ کھڑکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
 میرے کمرے کو سنسی آئے گی تھوڑی دیر میں
 (پرکاشننگ)

اب کے بسنت آئی تو آنکھیں اجڑ گئیں
 سرسوں کے کھیت میں کوئی پتہ ہر انداز تھا
 (بیل کرشن اشک)

عادل منصور می بھی غزل کی مروجہ روایات سے گریز کرتے ہیں وہ

ہیئت پابندیوں سے بے نیاز ہو کر تجربے کی آزاد روی کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، اس لئے اُن کے یہاں اسلوب کے منطقی ربط اور روانی الفاظ کی حرمتوں کی کوئی توازنیت باقی نہیں رہتی۔ وہ شاید بے کی حدت اور ندرت کو قائم رکھتے ہیں۔

چست پر گھل کے رہ گئی خوابوں کی چاندنی
 مگرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھس گیا
 دریا کے کنارے پہ مری لاش پڑی تھی
 اور پانی کی تہ میں وہ مجھے ڈھونڈ رہا تھا
 پلٹ کر نہ پایا کسی کو اگر
 تو اپنی ہی آہٹ سے ڈھ جادو لگا
 دیوار میں کان ڈھونڈتی ہی رہ گئیں ادھر
 نابینا سانپ لمس سے آواز بن گئے
 اکیلا تھا کسے آواز دیتا
 اترتی رات سے تنہا لڑا میں

ساقی فاروقی پوری قوت سے غزل کے اسلوب پر عادی ہیں۔ وہ ترکیب سازی کے عمل سے مفہوم کے نئے گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ان کی غزل میں اس موضوع کا امداد ملتا ہے کہ انسان اپنی فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے، اور خود اپنی نگاہ میں روپوش ہونے لگا ہے۔

یہ لوگ خواب میں بھی برہنہ نہیں ہوئے
 یہ بدنصیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے

یہ کیا کہ زہر سبز کا نشہ نہ جائے
 اب کے بہار میں ہمیں افسانہ جائے
 ناگ کہنی سا شعلہ ہے جو آنکھوں میں لہراتا ہے
 رات کبھی ہم دم نہ بنی اور نیند کبھی برہم نہ ہوئی
 یہ خامشی کا زہر نسوں میں اتار نہ جائے
 آواز کی شکست گوارا نہ کر ابھی

عادل منصور یا ظفر اقبال کے یہاں اگر روایت شکنی کا میلان
 موجود ہے۔ تو شمیم حنفی، مغنی تبسم، اور محمود ایاز کے یہاں روایت کا احترام
 ملتا ہے، روایت کی پاسداری ان کے یہاں ایک متفاد صورت حال
 کو جنم دیتی ہے۔ ایک طرف تو فنی رچاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ دوسری
 طرف تجربے کی واقعیت کا بھرپور نقشہ نہیں اُبھرتا۔ ان کے یہاں تجربے
 کی متعین مہبتوں کی نمود ہوتی ہے، تاہم مغنی تبسم کی غزلوں کے بعض اشعار
 میں فکر و احساس کی ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ محمود ایاز عشق کے
 عام موضوع سے ہٹ کر مابعد الطبیعیاتی اور مادی موضوعات کے بارے
 میں اپنے تجسس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ تجسس حیرت، محرومی اور تاسف
 کے جذبات کو متحرک کرتا ہے۔ شمیم حنفی کے تجربات استغاتی پیکر میں
 دھل کر معنی خیز امکانات کے حامل ہو جاتے ہیں، ملاحظہ ہو!

مغنی تبسم

فلک تمام ہے آغوش باب محرومی
 شجر شجر یہاں دست دعا ہے میرے لئے

ایک چہرے کی صدا ڈوب گئی
ایک آواز کا چہرہ دیکھا

خوشیوں کی دھوپ، درد کے سائے کہاں گئے
وہ لوگ جو تھے اپنے پرلے کہاں گئے

محمود ایاز :

ہماری آنکھوں سے نیرنگی جہاں دیکھو
ہماری آنکھوں میں اک عرصہ تماشا ہے
حیرت جلوہ مقدر ہے تو جلوہ کیا ہے
اس سے وابستہ دل ورنہ تماشا کیا ہے
خاموشی کس کے نقش پارہ مٹی
راستے کس کو ڈھونڈنے نکلے

برگ آوارہ سے کوئی کیا پوچھے
بوئے گل کس کی جستجو میں سمجھتی

شمیم خفگی :

گھر میں بیٹیوں تو درودِ ابراہیم نے لگئیں
اور باہر جاؤں تو لگتی ہے دنیا اجنبی
خدا کی دھجیاں بکھری ہوئی ہیں چاروں طرف
بہت اداس ہوئے لوگ کامرانی کے بعد

سب کی آنکھوں میں کسی ہادی موعود کے خواب
 کون بتلائے کہ اس وقت کدھر جانا ہے
 دن کی خندق کا دھواں شہر سے آگے بھی گیا
 کس طرح گھر کا پتہ کوئی پرندا جانے

نئی پیمپدگیوں کے موثر اظہار کے لئے شاعر کبھی کبھی الفاظ کی شکست
 درجیت سے بھی استرازا نہیں کرتا۔ اسی طرح وہ نئے الفاظ وضع کرنے یا دیر
 نہ باتوں سے الفاظ مستعار لینے سے بھی تامل نہیں کرتا۔ اس کے پیش نظر لسانی
 تزئین کاری کے بجائے تجربے کی موثر پیکر تراشی بنیادی اہمیت رکھتی ہے
 چند مثالیں درج ذیل ہیں :

افتخار جالب :

پھول تشدد خوف میں غرق حرارت ڈوب ابھرتی پتیاں
 کینچلی اترے تو بات بنے، یہ کہہ دوں ؟ کر گزروں ؟
 انصاف تشنچ پھیلتی بے رخ باتوں کی تزدید، قیامت، کر بھی چکو
 (چومتا پانی پانی پانی)

عادل منصوری :

پھیلتا ہوں نہ سمٹتا ہوں کسی نقطے پر
 آنکھ کھلتی ہے نہ جڑتا ہے شکستہ منظر
 کھو کھلے جسم میں پتیل کی چمک پگھلا کر
 رات ہٹ جاتی ہے سورج کا اشارہ پتھر

(منفعل جسم پر لمحات قدم افسردہ)

عمیق حقیقی :

یہ گرا کیا ہے ؟ اندھا ہے ؟ قے ہے ؟ کہ بیٹ
 کہ سیاہی کا پردہ ہے ریشم کی تعینیت
 کبھی رنگوں کا بال کبھی آگ کا ؛ چہال کبھی ناچتا جدال کبھی چنیا خیال
 کبھی پاس کبھی دور وہی رنگ وہی نور
 کبھی نور کبھی رنگ کبھی نار کبھی نور

(سیارگان)

منفی تبسم :

چاند

نی دھوپ دنیا حسین روشن
 نی روپ درشن جوا
 نی زمین نرن
 دگی آگ ہال ہوئی

(زالت میم را)

شمس الرحمن فاروقی

طلسم سے صدا اکٹھی ؛ ہمیں شکست ہو گئی...
 شکست ہو گئی... کت ہو گئی... است ہو گئی

نو گئی ... او گئی

(مستحشہ ساعت کا غبار)

باقر مہدی

جدائی کا تیزاب

قطرہ قطرہ

میرے ویران زخمی بدن پر

نپکتا رہا

(قطرہ قطرہ تیزاب)

احمد سہیش !

ہم نے ڈالا ہے تخم پر پانی - اب نکلتا ہے / اب نکلتا ہے
گیلی بارود خشک ہوتی ہے - لوگ جاگے ہیں / لوگ جاگے ہیں۔

ہر طرف روشنی کا میلہ ہے

آج پھر آدمی اکیلا ہے

(فراڈ)

افتخار جالب، عادل منصوری اور احمد سہیش کی کچھ نظموں میں استفادہ
اور پیکروں کا منتشر ہجوم تو ملتا ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی
عنصری ہیئت کی تشکیں نہیں کر پاتے شاعری خارج سے اخذ کردہ

منتشر، متضاد اور بے ربط استعاروں اور پیکروں کے اجتماع سے غلط نہیں ہوتی، بلکہ یہ ان کی تبدیلی ہیئت (transformation) پر انحصار رکھتی ہے۔ یہی تبدیلی ہیئت شعر کی اصلی ہیئت قرار دی جاتی ہے۔

زبان ایک فعال اور متحرک قوت ہے۔ یہ وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ نتیجے میں ادب کی زبان بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتی، اس نقطہ نظر سے دیکھئے تو تبدیلی کا وقوع پذیر ہونا ناگزیر ہے، لیکن یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ عمومی طور پر، یہ لسانیات کے تعلیمی ڈھانچے جس کا اطلاق نثر کی زبان، یہاں تک کہ صحافت نگاری پر بھی ہوتا ہے۔ کی تبدیلیاں قرار دی جاسکتی ہیں۔ آزاد اور مالی نے روزمرہ کی زبان کو استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ کو بھی برتا۔ لیکن زبان کا یہی رنگ سرسید کے تہذیب الاخلاق کے مضامین میں بھی نمایاں ہے۔ شعری لسانیات میں تبدیلی کا مطلب یہ ہے کہ شاعر الفاظ کو نثری سطح سے اوپر اٹھا کر، انہیں علامتی مفہام کے نئے امکانات سے روشناس کراتا ہے، ایلٹ اور پائونڈ نے وکٹوریہ عہد کے لسانی ڈھانچے کو توڑ پھوڑ کے نئی شعری زبان کی تخلیق کی۔ اردو میں۔ میراجی کے بعد۔ حالیہ برسوں میں شمس الرحمن فاروقی، افتخار جالب، عادل منصور، عمیق حنفی، عباس اطہر، احمد شیں اور بشیر بدین نے زبان کو معنی خیز امکانات سے آشنا کیا۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

افتخار جالب:

کیا تنک ظرف شدہ الر یک جمیع تعظیم دل چھپوے سفید
خاکسری پوٹوں میں دم یہ خود دانی شہاروں کی آنکھ؟ آنگن
میں تنہا مرغی غنودگی کا شکار

(نفیس لامرکزیت اظہار)

امد ہمیش:

کیونکہ نیلے رنگ کی نیند، آرام اور وہم کے درمیاں شاید اک ٹانگ ہوتی ہے۔
میں نے کبھی ٹانگ نہیں پایا۔

(تجدید ۲)

عباس اظہر:

سیہ چڑیوں پر خون میں بھگی ہوئی تصویریں ابھرتی ہیں
ورختوں سے لٹکتی ہیں۔ ابلتی ہوئی وحشت سے بھری آنکھیں
(اس کے لئے موت ہے)

عادی منصور می:

مشعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
سات کی گہرائیوں میں موزن زن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور

(خون میں لتھڑی ہوئی روکریاں)

لفظوں کا علامتی اور استعاراتی کردار نئی شاعری میں اپنی اہمیت
 متواتر رہا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط ہی سے معاشرتی اور نفسیاتی زندگی
 میں ہزار گونہ پیچیدگیاں پیدا ہونے لگی تھیں اور شاعری علامتی اسلوب
 کی ضرورت محسوس کرنے لگی تھی۔ چنانچہ اس کے ابتدائی نشانات کورج
 کی کہلا خان اور اینٹنٹ میریز میں نظر آتے ہیں۔ لیکن انیسویں صدی
 کے آخر میں فرانس میں لارے، بودلیئر اور رمبونے پارزاسی شعراء
 کی راست بیانی کے رد عمل کے طور پر کثیر الجہت تجربات کا احاطہ کرنے
 کے لئے علامتی اسلوب کو ایک مستقل رجحان کی حیثیت دے دی۔ اسی
 زمانے میں ہندوستان میں غالب نے "آشوب آگہی" کے مؤثر اظہار
 کے لئے علامتی اور استعاراتی اسلوب کی ایک درخشندہ مثال پیش کی
 لیکن بعد میں آنا دور حالی کی راست گفتاری نے پیراپتاسکہ جہایا، کم و
 بیش سو سال تک یہ سکہ رائج الوقت رہا۔ تاہم یہ حقیقت طہانیت
 بخش ہے کہ نئے شعراء نے پہلی بار راست گفتاری سے مراجعت کر کے
 زبان کی فعالیت اور توانائی کا استعمال کرنے کی طرف توجہ دی نتیجے
 میں لسانیات کے علامتی نظام کی شناخت کرنے اور اس کو مستحکم کرنے کا
 ایک شعوری رویہ مقبول ہونے لگا ہے۔

نئی شاعری کے ایسے کئی نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ جو
 و مباحثی اور نثری انداز سے لاتعلق ہو کر استعارے کی مختلف یا متضاد
 کیفیتوں کی ترکیبی صورت گری کی طرف مائل ہیں۔ پیکر سازی کا عمل (اپنے
 وسیع تر دائرہ کار میں) خالص تجریدی کیفیات مثلاً تاثر، حس یا
 خیال کی ایسی مصوری کرتا ہے، جو صفائی، شہیت اور تکمیل کا احساس

ولایتا ہے، روایتی شعراء صرف بھر پوری بیانات پر اکتفا کرتے تھے یہی وجہ تھی کہ شاعرے مقبول رہے۔ مشاعروں میں مذاق عام کے ناکندہ شعراء کسی شعر کا پہلا مصرع پڑھنے بھی نہ پاتے تھے کہ اس کے دوسرے مصرعے کو سامعین پورا کرتے تھے ایسی مشاعراتی شاعری کے دن اب پورے ہو چکے ہیں، اب شاعری مشاعروں کی چیز نہیں رہی، یہ قاری اور قاری میں فرق کرتی ہے۔ اور اپنے لئے ایسے قاری کو پسند کرتی ہے، جو زندگی کی موجودہ پیچیدگیوں کا درک رکھتا ہو، یہ قاری شاعری سے محض تفریح ہی نہیں، بلکہ انکشاف کی توقع کرتا ہے، اور شاعر کے تخلیقی عمل میں شرکت کی مسرت ہی حاصل نہیں کر رہا، بلکہ بقول علامہ "خود بھی تخلیق کرتا ہے۔"

پیکر سازی کا عمل خود مکمل ہونے کے بعد صفت اپنے اندر توسیعی امکانات رکھتا ہے، یہ امکانات بھرپور انداز میں علامت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ الفاظ اور پیکر دراصل زبان کے علامتی نظام کے بنیادی پتھر ہیں، زبان بذات خود اشیاء کے لئے آوازوں کی علامتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس لئے ہر لفظ اپنے اندر علامتی پہلو رکھتا ہے۔ لیکن الفاظ شعریات میں (روزمرہ زندگی میں بھی) مسلسل استعمال سے مفہوم کی گہری اور پراسرار تہیں کھو بیٹھتے ہیں۔ اور ان کے محض اوپری معنی متعین ہو جاتے ہیں، شاعر الفاظ کو ان کے سطحی معانی سے پاک کر کے ان کی جبلی قوتوں کے نا دیدہ امکانات کا سراغ لگاتا ہے پس علامت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ پیکر یا لفظ اپنے ظاہری معنوں کے علاوہ عمیق تر اور پیچیدہ تر معانی پر محیط ہونے کی صلاحیت رکھتا

ہے

پیکر کی اس علامتی توسیع پسندی سے عصری شاعری، ہیئت کے اعتبار سے گزشتہ ادوار کی شاعری سے مختلف ہونے کا گہرا احساس پیدا کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ مختلف ہونے کا یہ احساس صرف علامت پرستی کا مرہون ہے ؟ ظاہر ہے۔ ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ امتحان یا علامت کا استعمال پہلے بھی (نسبتاً محدود پیمانے پر) ہوا ہے۔ اور ”سردلبرائ“ کو حدیث دیگران میں کہنے کی روایت (غزل میں بالخصوص) موجود رہی ہے، تاہم نئی شاعری میں علامت نگاری کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ یہ من مانے طریقے سے، یا آرائش کے لئے، یا تجربے کی پہلوداری کو ارادی سعی سے اسیر کرنے کے لئے اپنی ضرورت کا احساس نہیں دلاتی بلکہ یہ اسلوب کا ایک ناگزیر حصہ ہے، یہ اسلوب کا ناگزیر حصہ ہی نہیں بلکہ یہ خود مکمل تجربہ ہے۔ اس لئے شعر کے علامتی نظام میں تشریحی حصوں کے لئے کوئی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب نے پیکر اور علامت کا استعمال تخلیقی انداز میں کرنے کے باوجود تشریحی اجزاء کو برقرار رکھا ہے ان سے پیکر اور علامت کی آزاد اور خود مختار حیثیت مجروح ہوئی ہے۔ علامت اپنے سپردوں پر خود کھڑا ہونے کی قوت رکھتی ہے، اسے وضاحتی شکریوں یا منطقی اجزاء کی بیساکھیوں کی ضرورت نہیں ہوتی، شعری تخلیق قاری کو بھی تخلیقی سفر کی ترغیب دیتی ہے۔ لیکن اس کا تشریحی انداز (جس کی نشان دہی غالب کے بیان کی گئی ہے) اس کی آزاد روی پر مدک لگاتا ہے۔ شاعر تخلیق کے لمحوں میں کسی تجربے کا احساس کرتے ہی اس کے خارج پیکر کی بھی شناخت کرنے لگتا ہے۔ بلکہ اس کے

خارجی سپیکر کی شناخت ہی میرے کی شناخت ہے، تاہم خارجی سپیکر شاعر کے ذہن میں بجلی کی طرح کوندنے کے باوجود گریز پارہتا ہے، اور شاعر شعوری طور پر اسے مناسب لفظوں میں اسیر کرنے کی سعی کرتا ہے، اور کبھی کبھی ایک بر محل لفظ کی تلاش میں میہنوں سرگرداں رہتا ہے۔

ہمارے کئی شعراء ابھی بعض مقامات پر علامتی زبان کے بجائے تفسیر اور تبصرے کی زبان استعمال کرتے ہیں، مثلاً احساس تنہائی کا ذکر (خواہ کتنی ہی رقت قلبی سے کیا گیا ہو) اس وقت تک شعری تخلیق کا باعث نہیں ہو سکتا۔ جب تک اسے ٹھوس اور حسیاتی سپیکر میں شناخت نہ کیا جائے۔ ایلیٹ کے لفظوں میں "فن کی ہیئت میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ کہ اس کا معروضی متلازمہ" (objective correlation) ڈھونڈا جائے۔

تاہم بعض نئے شعراء کے یہاں کسی تبصرے کے بغیر ہی قاری کو شعر کے علامتی نظام سے مقadam کرانے کا رجحان ملتا ہے۔ جو بلاشبہ نئی شاعری کے لئے ایک فال نیک ہے۔

کلینتھ بروکس کے لفظوں میں "جدید شاعری کے اکثر حصے کی بنیاد (unanalysed juxtapositions) فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ پادنڈ کے کینٹور اور ایلیٹ کے ولیمز لکینڈ میں ان کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ یہ شعراء قاری کو انوکھے، حیرت زدا اور پیچیدہ تجربوں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں، اور کسی تبصرے اور وضاحت منطقی حوالے، خطابیہ پہلو یا رہنمائی کے بغیر خود غائب ہو جاتے ہیں شعری

ہیئت کا یہ اندازہ بلیک، کورج، کیٹس کے علاوہ ورڈس ورڈ کتھ
 کی بعض (Mosses) میں ملتا ہے، ایلپٹ کی رلیٹ
 لینڈ میں یہ اندازہ بے حد نمایاں ہے، اس میں متنوع اور متنا و
 پیکروں کا ایک سیل رواں ہے، جو قاری کو اپنے ساتھ بہا کے
 بے جاتا ہے۔ اس نظم میں کسی موڑ پر بھی شاعر تو صبح یا تیسرے کا غیر پندیدہ
 کام انجام نہیں دیتا۔ نظم کے پہلے حصے پر نظر ڈالئے تو (Cruel
 April) کے ساتھ (Comfortable winter)

کا ذکر ہے، پھر (Hof-garten) میں دھوپ دیکھے
 پیاروں پر دوڑتے ہوئے، نیپلز میں ایک عشرت گاہ (ہوٹل) ٹوٹے
 پیکروں کا گچھا، Hyacinth garden، مادام دندو Sordano
 اور اس کا ذکاوت جیسے منتشر اور بے جوڑ واقعات اور کرداروں کا ہجوم
 نظر آئے گا۔ اردو میں وزیر آغا کی شاعری میں پیکر تراشی کا عمل
 نمایاں ہے وہ حد درجہ تجربی تصور کو بھی ٹھوس پیرائے میں پیش کرنے
 پر قادر ہیں۔ مثلاً ان کی نظم بات میں ایک بے نام خیال، جو بنیادی
 جہت سے تعلق رکھتا ہے۔ خارجی تہذیبی موانعات سے خائف، شائستہ
 زبان کے پردے ہی میں ظاہر ہوتا ہے۔

دل کی بات بھٹکتے قدموں لب کی منڈیر پر آئی
 تاریکی میں رہی تھی برسوں سورج سے گھبرائی
 چندھیائی آنکھوں کو مل کر لی اس نے انگریزائی
 لب کی منڈیر سے لگ کر اس نے سنا انوکھا شور

چند مثالیں ملا خطہ ہوں :

سا جدرہ زبیدی !

بوڑھے برگد کی سب پتیاں جھڑ گئیں

اس کی جٹا تیں

ریاکار سا دھوکا ابھی لٹوں کی طرح

سخت مٹی میں دھنسنے لگیں

(ایک نظم)

عزیز قیسی !

خدا نہ سہی آدمی تو آجائے

مکان خالی ہے کب سے کوئی تو آجائے

(مکان خالی ہے ۲)

ناہیدہ ثانی !

کل جب اس دہلیز تک سیلاب آئے گا۔

متہیں بھی اسی طرح اک تیغ زدہ تو دے کے عنقریں بدل دے گا

تو کیا تم بھی ہماری ہی طرح مردہ حکایت بن کے

زندہ آگ، پانی اور ہوا کی راہ دیکھو گے

(اوامر عشرہ کا خواب)

نایدہ زیدی:

بازوؤں اور تانگوں سے محروم دھڑ
ناک نقشے سے محروم چہرے
ہر اک سمت لٹکے ہوئے ہیں۔

(جنگل)

عادل منصوری:

مچھلی

خون میں لتھڑا ہوا سورج لگتی

(پیراجی ساگرا۔۔)

عتیق اللہ:

پتھرائی ہوئی بوندوں کا پہاڑ بن جاتا ہے۔
ایک دوسرا پہاڑ — جو مجھ پر دراز ہونے لگتا ہے
(پتھرائی بوندوں کا پہاڑ)

اعجاز احمد:

تم نے کہا۔ میں نے اپنی انگلیاں
پکھواڑے کی کیا رمی میں بوئی ہیں۔
(خواپوں کا میجا)

اب غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں گرد و پیش کے مانوس
یا غیر مانوس اشیاء سے الفاظ اس طرح استعمال کئے گئے ہیں، کہ ان کے
علامتی امکانات ابھر آئے ہیں۔ چنانچہ درخت، سناٹا، سایہ، ہوا،
پرچھائیں، دیوار، گھر، کھڑکی، سونچ، بستی، برف، سراب، موسم،
دل، آندھی، فطیل، ساحل، سمندر، بازار، دکان، بستی، بھنور
خواب، ڈھلان، موج، صدا، نقش، آگ، کھنڈر، برق، بادل، پرندے
صو، علامتی انداز میں استعمال ہوئے ہیں۔ اور ذہن میں انسلالات کو
جگاتے ہیں۔

ہائے جس شہر میں تم نقش بہ دیوار رہے
پھر اسی شہر میں آنے کی ضرورت کیا تھی
(حمید الماس)

عجب سپردگی برگ زرد تھی اس میں
وہ شخص کا نپ اٹھا تھا ہول کے چلتے ہی
(معصوم سنہ دار کا)

کہیں بھی نہ تھی تازگی کی رمت
وہ سوکھی زمیں چاٹ کر رہ گیا
(سلطان اختر)

عذاب ہو گئی زنجیر دست و پا مجھ کو
جو ہو سکے تو کہیں دار پر چڑھا مجھ کو
(منفی تبسم)

کل شب کے اُجالے میں کوئی دیو کھڑا تھا
یا میرا ہی سایہ قد آدم سے بڑا تھا
(ابرار اعظمی)

تاروں کی چھاؤں میں تو بہت دیر سے چلے
سورج کی روشنی میں زور جاگ جائیے
(مدحت الافر)

کمرے بند دیکھے سوئے، دروازے چپ چپ
اپنی سانس مسلسل گونج رہی رہ چونک پڑوں
(ویا ب دانش)

جب تک تھے اپنے گھر میں تو اچھا بھلا تھا دل
باہر نکل کے روگ لگا آتے ہیں اسے
(مراقبال)

شام ہوتے ہی برسے لگے کالے بادل
صبح دم لوگ دیوچوں میں کھنے سر نکلے
(احمد مشتاق)

ہوا کی چاپ سنے گا تو ٹوٹ جائے گا
سکوت صبح کا عالم جیسا تھا
(مظفر حنفی)

دھرتی کا شہر تنگ نلک کا دیار دور
جاؤں کدھر؟ ہوا کا بے درد درمیان میں
(اظہار نفیس)

نزد دلِ شب کا ہر منظر ہے مجھ میں
(کما پاشی) میں سحرِ شام سے بھی پہلے جاگتا ہوں

پھیلتا جائے گا صحرائے سکوت
(شہرِ یاس) دور کی آواز بنے جاؤ گے

ان پانیوں کے بید کوئی بہانتا نہیں
(صادق) واپس کبھی نہ لوٹ سکا ان میں جو گیا

بہارِ اب کے لہو کے چڑھے سمندر کو
(البشر بدلہ) قلم کئے ہوئے بازو، بریدہ سر دے گی

مرے چہرے پہ ہے بکھری دیکھو
(نفیل جھڑی) مرے اجساد کی مردہ مٹی

ہاتھوں میں رات آس کی شمعیں لئے ہوئے
(قیصر قلندر) تارِ کیوں میں تجھ کو پکارا ہے بار بار

مہتاب بکفت رات کے ڈھونڈ رہی ہے
(البشر نواز) کچھ دور چلو آؤ فرام بھی تو دیکھو

آؤ دستک دے کر دیکھیں
(حامد حسین فاضل) دروازہ کیوں بند پڑا ہے

پتہ چلا یہ ہواؤں کو سر ٹپکنے پر
(حسن نعیم) میں رہ گیا درشت نہ تھا، سنگ صدمہ نہ تھا

عصری غزل میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے، جن میں متنوع نغیاتی
کیفیات کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ دزدیا غانے لکھا ہے: اردو غزل
میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ شعراء کی ایک پورے جماعت نے اپنے احساسات
کو اردو گرد کی اشیاء منظر ہر اندہ علامت کی زبان میں پیش کرنے کی کوشش
کی ہے۔

کوئی سننے والا نہ ہو گا یہاں
(عادل منسوری) ہواؤں کے کانوں میں کہہ جاؤں گا

کالے گھنے درختوں کے سائے میں سو گوار
(بشیر بدای) سناؤں سے گھری ہوئی ساحل کی رات ہوں

دیواریں ڈھچکی تھیں، فنا ہو چکی تھی چیت
(دعیتی اشرا) بازار سے پلٹنے کے میں جب اپنے گھر گیا

بکھتے سورج نے لیا پھر یہ سنبھالا کیسا
(ذیب غوری)

ابھی سے ٹوٹتے لمحوں کی گرداڑ نے لگی
(منظر امام)

خدا نہیں نہ سہی، کوئی آدمی تو ملے
(وحید اختر)

سورج کی تمازت سے پگھلتی ہیں زمینیں
(اقبال منہاس)

ان ڈھلوانوں کے مقدر میں نہ تقابل قدم
(چند پکاش شلا)

تیز موجوں میں کوئی سینہ سپر ہے تنہا
(لطیف الرحمن)

نزد موسم کی صداؤ، کاش اتنا کر سکو
(پکاش فکری)

سو چتا رہتا ہوں کب بدے گی موسم کی ہوا
(شہزاد احمد)
نیکھتا رہتا ہوں لمحوں کو ہوا ہوتے ہوئے

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
(محمود سعیدی)
ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی
(اعظم نفیس)
کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ

اتنی مہم۔ اتنی تہنا۔ اتنی بھاری بھاری شام
(منظر حنفی)
بانے کس کو ڈھونڈ رہا ہے جگمگ میں بیپری شہم

ڈرے کہیں کمرے میں نہ گھس آئے یہ منظر
(محمد علوی)
کھڑکی کو کہیں اور مٹا دیتا چاہئے

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
(ظفر اقبال)
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

کی جانے منزل ہے کہاں جاتے ہیں کس سمت
(شکیب جلالی)
بھٹکی ہوئی اس بھیر میں سب سو جا رہے ہیں

نئی شاعری کی ہیئت شناسی کے لئے یہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے کہ اس سے منطقی ربطہ، فرائع ہو گیا ہے۔ یہ گویا ہیئت کی ایک نئی شکل ہے، جو روایتی ہیئت کے منطقی تسلسل کی نفی کرتی ہے۔ منطقی تسلسل سے انحراف کا یہ رویہ موجود سائنسی آگہی سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ اضافت کی تعبیری کے بعد کانٹنٹ فریکس نے خارجی حقیقت کی نئی تاویل کر کے آرٹ کے تصورات کو بالکل رکھ دیا۔ ڈاگ لاس انگس نے اپنے مضمون (Modernism and the new physics) میں فن اور فریکس کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب ادب نے لاشعور کی سمت مراجعت کی، تو یہ ایک وسیع سیال، اور بے ترتیب دنیا میں داخل ہوا۔ جہاں کنٹنٹ فریکس کی بے ترتیبی عمل تخلیق (creativity) میں ایک اہم عنصر ہے۔ ایک جدید امریکی شاعر چرڈ ایبر ہارٹ نے تخلیق شعر کے دوران شاعر کے ذہنی عمل کی ایک جدید سائنسی توجہ کی ہے۔ وہ نوٹس آن پوٹنٹری میں لکھتا ہے۔

”شاعری حرکی ہے، سیلاب صفت، ترکیب شعر (تخلیق)

کی جدت میں مجھے محسوس ہوتا ہے، کہ شاعر کا ذہن ایک ایسی روشنی

ہے۔ جو انرجی کی غیر استعدائی شدت سے پیوستہ ہے، ویسی ہی

جیسی ہمارے عہد میں کنٹنٹ فریکس میں دریافت کی گئی ہے، کنا

کسی بھی سمت پھوٹ کر نکل سکتا ہے۔“

ایبر ہارٹ کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری تخلیق اپنی فطری کابلیت

کی بنا پر کسی میکانیکی سانچے میں ڈھلنے سے انکار کرتی ہے۔ یہ ہیئت کی منطقی ترکیب سازہی سے بھی کوئی مطابقت نہیں رکھتی، بلکہ یہ اگر کسی خارجی قالب میں ڈھل سکتی ہے، تو یہ اس کا داخلی پیکر ہوگا، کوئی زبردستی سے بٹھایا گیا پیکر نہیں۔ اقبال، جوش اور زمین بھی شعر کی خارجی ہیئت کی تعمیر منطقی اصولوں کے تحت کرتے تھے۔ وہ تخلیق کی پراسرار میت، وحشت اور غیر منطقی بالیدگی سے واقف نہ تھے۔ آڈن نے کہا ہے کہ رومانوی شعراء کی شعری ہیئت کی ایک منفرد خصوصیت یہ تھی کہ وہ اپنے متقدمین کے اس شعری رویے کے علامات تھے جس کی رو سے وہ اپنی نظموں کو منطقی طور پر ترتیب دیتے تھے۔

ماننی میں بالعموم نظم کی تخلیق کے چند طے شدہ طریقے مروج رہے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک عام طریقہ یہ رہا ہے کہ نظم میں کسی خارجی واقعے یا کردار کی تصویر کشی کے بعد بالعموم اختتام پر داخلی رد عمل کا اظہار کیا جاتا تھا، جوش کی کئی نظمیں اس طریق کار کی مثال فراہم کرتی ہیں۔ مثلاً :

فنا شگفتہ گھٹا لالہ گوں شفق چو نچال

ہوا لطیف از میں نرم، آسماں سیال

یہ جاں فردِ مناظر کو دل بھاتے ہیں

بچھڑ گیا مہوں کسی سے تو کھڑے جاتے ہیں

(برسات)

بڑھتا آتا ہے ابرو بار کا جوش

پھر بھی بیٹھا ہوا ہوں میں خاموش

اور یہ راز بھی نہیں کھلتا

کہ مجھے انتظار ہے کس کا

(رہو دگی)

اس کے مقابلے میں، نئی شاعری میں نظم کی تعمیر کے اس میکانیکی انداز اور منطقی نتیجہ خیزی سے اترازا کیا جاتا ہے، ہوتا یہ ہے کہ خارج کی جو شے، واقعہ یا کردار شعری تجربے کو متحرک کرتا ہے۔ وہ شروع ہی سے شاعر کے داخلی رد عمل کو بھی متشکل کرتا جاتا ہے۔ اس لئے کہ داخلی رد عمل تجربے کی ہی بدلی ہوئی شکل ہے۔ مثال کے طور پر ایلینٹ کی نظم *The Love Song of J. Alfred*۔

کا ابتدائی حصہ رائج ذیل ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے شاعر کے داخلی تجربے کی گہری پر بھائیاں متحرک نظر آتی ہیں اور پوری نظم ایک داخلی خود کلامی میں ڈھل جاتی ہے۔ جس میں رد عمل کی تپش سے خارج اور داخلی کی حدیں گھسکتی نظر آتی ہیں۔

Let us go then, you and I,
When the evening is
- spread out against
The sky.
Like a patient etherized upon a table.

ایلیٹ کی ایک اور چھوٹی سی نظم
MORNING AT THE WINDOW تجربے کی ترکیبی صورت گری کی ایک اچھی مثال ہے۔

I AM AWARE OF THE DAMP

SOULS OF HOUSEMAIDS

SPROUTING DESPONDENTLY

AT AREA GATES

اس نظم میں آغاز سے خاتمے تک مختلف پسکروں اور علامتوں مثلاً:

DAMP SOULS FOG, AIMLESS SMILE

کی مدد سے SLUMS میں رہنے والے لوگوں کی
بے معنی، اداس اور بوردیت زدہ زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اور
پوری نظم کے رنگ و پے میں داخلی رد عمل ہو کی طرح جاری و ساری ہے
شہر یار کی ایک نظم ٹھہرے جو ہوا نظم کی روایتی ساخت سے انحراف
کی ایک عمدہ مثال ہے، اس میں شروع ہی سے تخلیق کی پراساریار فضا
ابھرتی ہے۔ اور پوری نظم علامت اور استعارے کی مدد سے ایک
خود مکتفی اکائی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ اس میں ہوا، دقت کی
رقار (جو تخریب و انہدام کی قوت ہے) کی علامت ہے۔

اس شہر کی ردا و سنیں اور سنائیں

چلوں سے چلو، ریت کی دیوار گرائیں

ٹھہرے جو ہوا

آنکھ میں سہمے ہوئے منظر کو دکھائیں

شبنم سے لدی شاخ کی تصویر بنائیں

نئی شعری ہیئت اس لحاظ سے ہی پرانی ہیئت سے مختلف ہے کہ
اس میں براد ننگ کی *THE LAST RIDE TOGETHER* بریا ایلٹ

کی *(LOVE SONG OF T. ALFED PRU FROOK*

کی مانند ڈرامائی خود کلامی سے کام لیا جاتا ہے، کبھی کبھی ایک سے زیادہ
کرداروں کی آوازوں کو گڈمڈ یا مخلوط کیا جاتا ہے۔ جس سے خیال کا
تسل ٹوٹ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، مختلف قوموں کی تہذیب، انسانیت
کلچر اور مذہب سے اقتباسات کو بغیر ادین کے شعری تار و پود میں منسلک
کیا جاتا ہے (جیسا کہ ایلٹ یا پاونڈ کے یہاں) یا پھر نظم میں ایسے پیکر
یا استعارے اُبھرتے ہیں، جو نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے کوئی ربط
نہیں رکھتے۔ بلکہ جو تناقض یا اختلاف رکھتے ہیں، جیسا کہ افتخار جالب کی
نفس لامرکزیت اظہار یا عادل منصوری کی منفعل جسم پہ میں
ظاہر ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نظم کے لسانی ڈھانچے میں الٹ
پلٹ یا تغیر و تبدل کرنا پڑتا ہے، اس کی مثال کنگس کی نظم
(AMONG CRUMBLING PEOPLE) یا مغنی تبسم کی الف
میم را فراہم کرتی ہے، یہ تمام صورتیں عصری شعری ہیئت کی منفرد خصوصیات
ہیں۔ آئیے۔ ان کی تھوڑی سی وضاحت کریں۔ تاکہ نئی شعری ہیئت کے
خود و حال واضح ہو جائیں۔

آوازوں کو گڈمڈ کرنے کے لئے مشال ایلٹ کی نظم *THE LOVE*

song مہیا کرتی ہے۔ اس نظم میں "و" اور "you" "

کی آوازیں ایک ہی کردار یعنی شاعرانہ کردار کی نمائندہ ہیں، لیکن بروکس
اور ویرن کا خیال ہے کہ "و" قاری یا کوئی بھی سننے والا ہے، جسے

”وہ یعنی پروفرک محال کرتا ہے، کمار پاشی کی نظم ساحلوں سے کہو۔ آوازوں اور کرداروں کو گڈمڈ کرنے کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس میں ”میں“ کے مختلف روپ ابھار رہے ہیں!

یاد آتا ہے، اک دن کسی نے کہا تھا!

بجے پہن کر دوسرے شہر کی اجنبی دھڑکیوں میں اتر جاؤں گا۔

میں عقیدہ ہوں۔ مرجاؤں گا۔

شعر میں خیال کے ربط و تسلسل کا اخراج اب ایک مستقل شعری رویہ

بن چکا ہے اس کے دوا سباب ہیں۔ ایک، نیا شاعر جدید مشینی تہذیب

میں اپنے حواس مثلاً: شامو، باصرہ اور لمس کو ایک متخل پتھل اور

غیر یقینیت سے دوچار ہوتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اس لئے اس کا

جالیاتی شعور متاثر ہوا ہے۔ دوسرے شاعر یہ حقیقت جان چکا ہے

کہ مادہ تو خیر ہے ہی، انسانی شعور بھی برقی ارتعاشات کا ناقابل شناخت

مجموعہ ہے۔ انسانی شعور کے ناقابل اعتماد ہونے کی بنا پر کوئی بھی حقیقت

وہ نہیں۔ جو وہ نظر آ رہی ہے۔ یا محسوس ہو رہی ہے۔ اس لئے شعری حقیقت

(جو حسیاتی قوتوں سے اخذ نہ ہو کرتی ہے۔ بھی سٹیاں، منتشر، بے جوڑ اور الجھا

ذہنیت کی ہے۔ ہیئت کی یہ صورت شعر کو منطقی جکر بند یوں سے نجات

دلا کر اپنے صحیح شعری کردار یعنی خواہنا کی اور پراسراریت سے آشنا

کرتی ہے، اس کی رُو سے شعر میں بقول ایلینٹ (LINKS IN THE CHAIN)

کو یکسر اڑا دیا جاتا ہے۔ ایلینٹ اس کی جوازیت پیش کرتے ہوئے سینٹ

جان پرسی کے (ANABASE) کے تعارف میں لکھتا ہے۔

اس طریق کار کے اختصار کی جوازیت یہ ہے کہ پیکروں کا ایک دوسرے کے بعد وارد ہونا وحشیانہ تہذیب کے ایک شدید تاثر سے مطابقت رکھتا ہے۔ اور اس پر مرتکز ہو جاتا ہے قاری کو ان پیکروں کی، لمحہ بھر کے لئے ان کی جوازیت کے بارے میں سوال کئے بغیر، یکے بعد دیگرے اپنی یادداشت میں جگہ بنانے کی اجازت دینا چاہئے۔ تاکہ خاتمے پر وہ ایک کلی تاثر کو خلق کر میں؟

یورپی شاعری میں۔ اس نوع کی شاعری ۱۹۳۰ء سے مقبول ہونے لگی جبکہ ہربرٹ ریڈ اور ڈیوڈ گیس کو انٹنی نے سرریلیزم کے اثرات کا جائزہ لیا۔ چنانچہ ڈنن تھامس نے تاثراتی انداز میں نظیں لکھیں اور اپنی نظموں میں خوابوں کی سی بے ربط ہیئت کو برتا، سرریلیزم کے اثرات میسرابی کے یہاں موجود ہیں۔ ہمارے تہذیبی شاعری میں افتخار جالب اور عادل منصوری کے یہاں تاثراتی انداز کی کارفرمائی ملتی ہے، تاثریت کی رو سے خارجی حقیقت قائم بالذات نہیں رہتی۔ بلکہ شاعر کے حسیاتی ادراک سے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے۔ اور بالکل ایک نئی حقیقت جنم لیتی ہے۔ جو بظاہر بڑی بے جوڑ اور منتشر ہوتی ہے۔ لیکن ایک باطنی ربط رکھتی ہے۔ تاثراتی تجربے بنیادی طور پر لاشعوری نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کا انکشاف فرائیڈ کے بعد یونگ نے کیا ہے، اور شاعروں کو اپنے لاشعوری دہنیوں کا سراغ مل گیا۔ انگریزی میں پاؤنڈ۔ ایٹس۔ ایلپٹ کے علاوہ ولیم کارلس ولیمز ویلیس سٹیونز، رابرٹ لاولی۔ رابرٹ پن ویرن کے یہاں لاشعوری

تجربے نئی ہیئت میں نمودار ہوتے ہیں۔

مزید برآں، نئی شاعری میں لہجے کو بنیادی اہمیت دی جا رہی ہے لہجے کی اہمیت تو پرانی شاعری میں بھی رہی ہے، چنانچہ اقبال کی مسجدِ قرطبہ یا جوش کی نظم کھٹان کی ادائیگی یا قسرات کے دو الگ الگ لہجے آسانی سے پہچانے جاسکتے ہیں، اقبال کی نظم میں شاعر کا لہجہ ایک پیہرِ اہمیت کا منتظر ہے، گہرائی اور وقار رکھتا ہے۔ جوش کی نظم کا لہجہ کسی انقلابی کے لہجے کی طرح بلند آہنگ، شور آفرین اور جوشیلا ہے، سوال یہ ہے کہ عصری شاعری میں لہجہ بنیادی اہمیت کیوں اختیار کر گیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ نئی شاعری میں لب و لہجہ تجربے کی کثرت الجھتی ہے گہری مطالبقت رکھتا ہے۔ نئی شاعری میں ابھارنے اسرار پرستی یا طلسم کاری کے وسیع امکانات پیدا کئے ہیں۔ چنانچہ شمس رحمان خاں یاکار پاشی اس کی زندہ مثال ہیں۔ چنانچہ نظم کے لہجے کی شناخت اس کے تجربے کے متنوع امکانات کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

محمود ہاشمی کے نزدیک، نظم اور نثر کے درمیان بنیادی فرق یا امتیاز صرف استعمال ہے۔ علامت اور پیکر کے اندازوں کا نہیں۔ بلکہ ان کے آہنگ کا ہے۔ نثر کا آہنگ مقرر اور محدود ہے۔ نظم یا شعر کی خصوصیت اور امتیاز اس کا غیر محدود، مخصوص اور منفرد آہنگ ہے۔ ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ نئی شاعری نے ماقبل کے ادوار کی شاعری کے لہجے کی بلند آہنگی سے انحراف کر کے آہستگی کے لہجے کو قبول کیا

ہے۔ بقول وحید اختر (شاعری میں) بلند آہنگ خطیبانہ لہجے کی جگہ خود
کلامی اور اپنے آپ میں گم شدہ افسردگی کے لہجے نے لے لی۔

نظم میں شاعر کے لہجے کی شناخت کیونکر ممکن ہے؟ اس کی
دو صورتیں ممکن ہیں۔ اول، قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ شاعر کا اپنے
موضوع یا تجربے کے تئیں کیا رویہ ہے۔ مثلاً کسی نظم میں شاعر نے طنز یہ
رویہ ادا رکھا ہو۔ تو اسی کے مطابق لہجے کی دریافت و تعین ہو سکتی ہے
دوم، تخلیق کے اندر تہہ در تہہ معانی کا احاطہ کرنے کے لئے نظم کے
کلی وجود پر نظر رکھنا ضروری ہے، اور اس کے لہجے کا تعین وہ تجربے
کے مختلف شیڈس اور مفاہیم کی مختلف سطحوں کی لفظ، استعارے اور
علامت کے توسط سے، ایک کلی تاثر میں منتقل ہونے کے عمل سے کیا جاسکتا
ہے۔ اگر نظم ہلکی پھلکی ہو۔ اور اہلے معنی کی حامل ہو تو لہجے کا ہلکا پن
ٹھیک رہے گا۔ اگر ہلکی پھلکی نظم کو گہرے لہجے میں پڑھا جائے، تو اس کے تجربے
کی معقولیت کو معرینہ خطر میں پڑ جانے کا امکان ہے۔ لطف کی بات یہ
ہے کہ شاعر کی اپنی تخلیق کردہ نظم کی قرأت بھی ہمیشہ قابل قبول نہیں
ہو سکتی بالکل اسی طرح جس طرح شاعر کی اپنے اشعار سے متعلق
تشریح بھی حرف آخر کا حکم نہیں رکھتی۔ قاری، شاعر کی غیر موجودگی
سے فائدہ اٹھا کر، نظم کے لہجے کے تنوع کو دریافت کر سکتا ہے، اور یہ
بات قاری اور قاری کے تعلق سے بھی صحیح ہو سکتی ہے۔

شعر میں غیر وادین کے اقتباسات نقل کرنے سے اس کی تفہیم

میں دشواری تو پیدا ہو سکتی ہے۔ لیکن اسے معہ نہیں بناتی جیسا کہ نئی شاعری کے بعض معترضین کا خیال ہے۔ اصل میں یہ اقتباسات شعر میں حوالے کے طور پر استعمال نہیں ہوتے اور ضروری نہیں کہ ان کے مانخذوں تک رسائی حاصل ہو۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ مانخذوں کی وقعت پر حال مفید ہے۔ لیکن یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ اقتباسات علیحدہ ٹکروں کی حیثیت نہیں رکھتے، بلکہ شعری ہیئت کے تار پود کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔ ایلیٹ اور پائونڈ نے کثرت سے اقتباسات نقل کئے ہیں۔ اس ہیئت تبدیلی کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاعر قدیم دیومالا سے واقعات اور کردار منتخب کر کے اپنے تجربے میں اس طرح جذب کرتا ہے کہ ایک کلی وجود شکل پذیر ہوتا ہے۔ اور کسی تو صنیعی انداز کو روا نہیں رکھتا البتہ جن غفلوں میں اسطور سازی کا عمل ملتا ہے ان کی تفہیم کے لئے اسطوری کرداروں سے واقفیت ضروری ہے، راج نرائن راتہ کی نظم خود کلامی میں مستعل دیومالائی کرداروں سے واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔

اتنے بے تاب ہو کیوں

آنکھ افق پر رکھو

کام لو ہوش سے۔ یوں لوٹ کے دیکھا نہ کرو

پورے دس عالم اسرار میں کھو جائے گی۔

اس کے قاتل نہ بنو۔

اسی طرح ذیل کے اقتباسات دیومالائی کرداروں کی واقفیت کے

بغیر افہام کی دشواری پیدا کرتے ہیں۔

STRANGE THAT THE SELF'S
CONTINUUM SHOULD OUTLAST
THE VIRGIN, APHRE DITE,
AND THE MOURNING MOTHER
(KATHLEEN RAHNE)

BUT ONLY THE SOUND OF
ULTIMATE DARKNESS FALLING
AND OF THE BLIND SAMSON
AT THE FAIR

(EDITH SEFWELL)

اب شعری ہیئت کی دو اور متذکرہ بالا صورتوں کا تجربہ کرنا باقی ہے
ایک یہ کہ نظم میں مختلف اور متضاد پیکروں اور استعاروں کو صف بستہ
لاکھڑا کیا جاتا ہے اور تجربے کا بظاہر کوئی باطنی رشتہ قائم ہوتا نظر نہیں
آتا۔ یہ رجحان ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ GRAMAM
HOUGH کے خیال میں جدید شاعری "صرف مختلف پیکروں کے
کھیل پر انحصار رکھتی ہے۔ احمد ہمیشہ، اقتدار جالب، اور عادل منصوری
کی کئی نظمیں اس صورت کی نمائندگی کرتی ہیں، مثلاً :- عادل منصوری
کی نظم منفعل جسم پر ... کو لیجئے، یہ نظم مختلف اور متضاد پیکروں کا
ایک سیال ہجوم ہے، شاعر خارج سے لاتعلق ہو کر خوابوں میں اپنے
دل و دماغ کی کسی بھرائی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ ایک نیم روشن، نیم

تاریک فضا ابھرتی ہے جس میں آڑے ترچھے خطوط لکیریں۔ دھبے
نقطے، سائے، پرچھائیاں ایک دوسرے میں گڈ گڈ ہو جاتی ہیں لیکن
اس کی کلی ہیئت کے بارے میں یہ سوچنا کہ یہ پارہ پارہ ہے۔ صحیح نہیں
اس لئے کہ بھرے ہوئے پیکروں کا یہ اجتماع ایک مخصوص شر ہونے
کی تخلیق کرتا ہے۔

ہاتھ ماضی کی کلی دھوپ ستم پر مردہ
ریڑھ کی ہڈی سے لپٹی ہوئی چکنی مٹی
اسینٹ رکھ دوں تو ابھی ذروں کی تقدیر کھلے

آخر میں نظم کے سانی ڈھانچے کے الٹ پیٹ اور رد و بدل کے
عمل کا جائزہ لینے کے لئے کمنٹس کی نظموں کا ذکر نامفید ہو گا۔ وہ اپنے
تجربوں کے منتشر وجود کو سمیٹنے کے لئے شعری ہیئت میں توڑ پھوڑ۔ یا
رد و بدل۔ گرامر سے انحراف۔ یا شکل سازی سے کام لیتا ہے۔ مثلاً اس
کی مشہور نظم BUFFALO BILL کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

BUFFALO BILL

DEFUNCT

WHO USED TO

RIDE A WATER SMOOTH-SILVER

STALLION

AND BREAK OUT TWO THREE FOUR FIVE

PIGEONS JUST LIKE

THAT

JESUS

نظم میں ہیئت کی شکل ساندھی اور الفاظ کی گراں اثر شکن صورت
 مندری ہیئت کی تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔ یہ تبدیلی نظم کے موضوع کے آہنگ
 اور رفتار سے گہری مطابقت رکھتی ہے۔ اب اس کی دوسری نظم
 کا ابتدائی *among the crumbling people* دیکھئے۔

*among crum-
 bling people (a
 long ruined streets
 higher and) softly
 Their between (Tumb-
 ling)*

جیسا کہ عنوان ہی سے ظاہر ہوتا ہے اس نظم میں جدید مشینی دور
 میں اکھڑتے اور گرتے انسانوں اور شہروں کے موضوع کو پیش کیا
 گیا ہے۔ اس بھیانک موضوع کو شاعر نے ہیئت شکنی اور لفظ شکنی
 اور شکل سازی کے پیچیدہ عمل سے گزار کر نئے انداز میں ابھارنے
 کی کوشش کی ہے۔ قاری شکست و ریخت کے اس بھیانک منظر کو
 نہ طرف معنوی اعتبار سے نہیں، بلکہ خارج ہیئت کے تعلق سے بھی
 دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، نظم کے کردار کی روح «دیران سڑکوں»
 میں گشت کرتی ہے، اور سڑکوں، مکانوں اور لوگوں کو ایک ایسی
 الٹ پلٹ اور افراتفری کی حالت میں دیکھتا ہے کہ وہ

الٹ کر RICH AND POSES کا نام دیتا

ہے، الفاظ کے اس رد و بدل سے شعری کردار کے لمحاتی ذہنی تعلق اور اعصابی تناؤ آشکارا ہو جاتا ہے۔

خارجی ہیئت کی شکل سازی کے متنوع نمونے پولینر کے

CALLIGRAMMES اور KURT SCHURTZIS کی کتاب

ANNA BLINRE میں ملتے ہیں، یورپی ادب میں اس نوع کی

شاعری؛ جو ٹھوس شاعری سے موسوم ہوتی ہے۔ کی پرانی روایت موجود ہے، قدیم یونانی اور چینی شاعری میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں سترھویں صدی میں بعض مابعد الطبعاتی شعراء مثلاً جارج ہربرت نے اس قسم کے تجربے کئے ہیں۔ ایڈورڈ لوسی سمیتھ نے کنکریٹ پوٹری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے۔

بنیادی طور پر یہ دوغلی ہے، یہ ایک نئے اور واقف۔

کارانہ انداز سے ادبی مواد کو تجریدی نقش سے ہم آمیز کرنے کی کوشش ہے۔ الفاظ تصویریں بنانے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں۔ اور الفاظ تصویریں بن جاتے ہیں۔

پولینر نے اپنی کچھ نظموں کو تصویریں بنانے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر اس نے بارش میں بارش کو پانچ عموری ہراتی پکروں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نوع کی شاعری ہیئت کے لاشوری تصور کو پس پشت ڈال کر تغیر و ساخت کی ارادی سعی و محنت سے

وجود پذیر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ عام طور پر قابل قبول ثابت نہ ہو سکی۔
 اردو میں اس قسم کے چند ہی تجربے دیکھنے میں آئے ہیں۔ رفت سروش کی مینی یار
 اس کی ایک مثال ہے۔



نہ بار بار میں دوزخ میں تپ کے نکھرے ہوں
 نہ بار بار میں جنت سے لوٹ آیا ہوں

مگر ملی نہ مجھے منزل سکون حیات
 مگر ملی نہ مجھے کرب آگہی سے نجات ...

بشک رہا ہوں شکم میں غذا

— — — — —

نئی نظموں میں ہیئت کے ان تجربوں کے پیش نظر، بعض حلقوں
 کی جانب سے افہام و تفہیم کا مسئلہ کھڑا کرنے کی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے
 اردو نظم کی سو برس سے زیادہ تاریخ پر نظر ڈالئے تو کئی اعلیٰ پائے کی
 نظمیں نظر آتی ہیں۔ چنانچہ حالی کی برکھارت، شبلی کی حادثہ کانپور و شوق
 قدوائی کی عالم خیال، وحید الدین سلیم کی آریوں کی پہلی آمد ہندوستان

میں چکیت کی خاک ہند، اقبال کی مسجد قرطبہ، جوش کی شکست زنگی
 کا خواب، سیاب کی تاج، مجاز کی آوارہ، سردار جعفری کی پتھر کی دیوار
 ساحر لدھیانوی کی مفاہمت، مخدوم کی چارہ گرا، جاں نثار اختر کی خاک دل
 فیض کی چند روز آواز۔ اور اختر الایمان کی ایک لڑکا بلاشبہ اعلیٰ
 پائے کی نظمیں ہیں۔ لیکن یہ امر قابل توجہ ہے کہ یہ سب کی سب نظمیں ہیئت
 شکئی کی نہیں۔ بلکہ ہیئت سازسی کی روشن مثالیں ہیں۔ وہ قاری
 جو ان نظموں سے مانوس ہے، نئی نظموں کی غیر منطقی ہیئت کو دیکھ کر اپنی
 بے بسی اور پوکھلاہٹ کا اظہار کرے، تو تعجب خیز نہیں۔ متذکرہ بالا
 نظموں میں بلا تخصیص موضوع تدریجی ارتقار اور تکمیلیت سے متصف ہے
 اور ابہام سے شعوری گریز کو روا رکھتا ہے۔ لیکن نئی نظموں میں موضوع کا
 انتشار اور غیر تکمیلیت ہی نہیں بلکہ موضوع کے اخراج کا احساس ہوتا
 ہے اور ابہام کو بنیادی شعری لازمے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس لئے نئی
 نظم کی تفہیم کے ضمن میں یہ سوچنا صحیح نہیں کہ یہ ایک مصری کی ڈلی ہے
 جو خود بخود مزہ میں تحلیل ہو جائے گی۔ اس کے برعکس ایک لحاظ سے صنگ
 فار سے ہیرا برآمد کرنے کے عمل کی متقاضی ہے۔ اعلیٰ قسم کی شاعری برہنہ
 گفتاری سے اجتناب کر کے اپنے تجربات کو ستر پردوں میں مستور رکھتی
 ہے۔ گوئیٹے۔ شیکسپیر اور غالب کی تخلیقات کی متعدد شرحیں اور
 شرحوں پر شرحیں کیا معنی رکھتی ہیں؟ ہر نئے دور میں سچے شاعر کا شعری
 مذاق اور قوت انکشاف شدید اور تیز ہوتی ہے۔ اس کے برعکس لوگ
 تخلیق کی پراسرار دنیا میں بار پانے کے لئے روایتی اصولوں اور روٹیوں
 کو اپنا رہنما بناتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ وہ باریاب نہیں ہو پاتے، اور ان

کارڈ عمل موافق نہیں ہوتا۔ بلکہ محتاحمانہ ہوتا ہے شیکسپیر ڈرامٹڈن بلیک، کیٹس، ایللیٹ اور غالب کے زمانے کے قارئین کا یہی رویہ رہا ہے، اسی قسم کی صورت حال کا کم و بیش عصری شعراء کو بھی سامنا ہے لیکن ہر دور رفتہ کی طرح عصر حاضر میں بھی ایسے ذی شعور لوگ ہیں (تعداد میں کم ہی سہی) جو عصری آگہی رکھتے ہیں۔ اور نئی شاعری کی روح میں اترنے کی خواہش رکھتے ہیں۔

شعر میں شکل پسندی کی جوازیت کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں نثر کے مقابلے میں، حدود و اختصار و ایجاز روا رکھا جاتا ہے، اور لفظ کے انسلالاتی امکانات کو تحریک دی جاتی ہے۔ زبان کا یہی مخصوص بہتاد شعر کو نثر پر تفوق کا ضامن بن جاتا ہے۔ اور اسی سے اس کی جمالیاتی قدر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لہذا شعری اسلوب کا ابہام یا مشکل پسندی اس کا عیب نہیں۔ بلکہ اس کی خوبی ہے اور ایک ایسی خوبی، جو شعری تخلیق کو بقول میکمولن "کثیر الجہت معانی" کی حامل بناتی ہے۔

عصری شاعری میں مشکل پسندی کی دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول وہ مشکل پسندی جو مروجہ لسانی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں عمل میں آتی ہے۔ اس کی نمائندگی افتخار غالب اور عادل منصور کرتے ہیں ان کی نظموں میں متضاد پیکروں کا استعمال اور ہر پیکر کے انفرادی وجود کے منوانے پر اصرار ان کو ایک انفرادی منطق سے آشنا کرتا ہے، ان نظموں کے تجربے میں قاری کی شرکت ممنوع نہیں، بلکہ مشروط ضرور ہے۔ اور شرط

صرف یہ ہے کہ قاری 'ن تمام دشواریوں کو، اپنی ریاضت، تبحر اور
ذوق کی مدد سے حل کرنے کو تیار ہو، جو تخلیق کی تفہیم کے راستے میں
پیش آتی ہیں۔ کلینتھ بروکس نے ٹھیک کہا ہے۔

جدید شاعر نے بہتری باخراہی کے طور پر ذمہ داری کا بوجھ قاری پر
ڈال دیا ہے، قاری کو لہجے کی تبدیلیوں، طنزیہ اظہارات اور راستہ پیمائی
کے بجائے تلامس کے لئے ہوشیار رہنا چاہئے۔
ایک مثال ملاحظہ ہو: یہ عادل منصور کی نظم سے لی گئی ہے۔
ابھی نہ جاؤ۔

کہ آسماں کا نہ وال استقاط پسلیوں میں

پرانے سورج میں بے ارادہ

نبات اثبات کھانستے ہیں

(سیاہ لمحے پکارتے ہیں)

مشکل پسندی کی دوسری صورت قاضی سلیم، باقر مہدی، شمس الرحمن
فاروقی، شہر یار، کمار پاشی اور بلراج کو مل کے یہاں ملتی ہے، ان شعراء
کے یہاں مکمل ہیئت شکنی کے بجائے ہیئت کی گہری تبدیلیوں کا احساس
ملتا ہے۔ یہ تبدیلیاں روایت سے مکمل انحراف نہ کرنے کے باوجود روایتی
ساختوں کے انہدام پر وال ہیں۔ اور ہیئت کی مشکل پسندی کا باعث
 بنتی ہیں۔

یہ مشکل پسندی بہت حد تک ابہام کی پیہ کردہ ہے۔ جو جدید

دور میں خاص طور پر نفسیاتی تجربات کے اظہار کا لامحالہ وسیلہ بن چکا ہے۔ مثال کے طور پر شمس الرحمن فاروقی کی ایک نظم کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

انار میں جو قید تھا۔ جو ذرہ ذرہ صید تھا۔
وہ جن اہل پڑا

سیا ہیاں، سفید، سرخ نیگوں طور سے چمک اٹھے
مگر نہ جانے پھر کدھر طور اڑ گئے۔

(شبیۃ ساعت کا غبار)

مشکل پسندی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے ساتھ ساتھ سہل پسندی کا رجحان بھی فروغ پا رہا ہے۔ یورپی شاعری میں ایلیٹ اور پاونڈ کی مشکل پسندی کے خلاف رد عمل کے طور پر ایک ایسے اسلوب کو اہمیت دی جانے لگی ہے۔ جو بوجھل تراکیب لفظی مرکبات اور تہہ دار علامیت سے عاری ہو۔ اور جس میں روزمرہ کی زبان سیدھے سادھے انداز سے استعمال کی گئی ہو۔ رچرڈ ولبر کی شاعری سہل پسندی کے رجحان کی ایک عمدہ مثال ہے، وہ روزمرہ کے الفاظ انتہائی بے تکلفی سے مکالماتی انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم میوزیم پیس کا آخری بند درج ذیل ہے۔ نظم میں موجودہ سائنسی عہد میں کلاسیکی ہارٹ کی قدر و قیمت کے زوال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

Edgar Degas purchased once
A fine El, Greco which he kept

Against the wall beside the bed
to hang his pants on which he slept.

اردو میں محمد علوی اس اسلوب کی مثال فراہم کرتے ہیں۔ وہ
روز مرہ میں استعمال ہونے والی آسان زبان کو ہلکے پھلکے طنز کے ساتھ
استعمال کرتے ہیں۔ اور قاری ذہنی ریاضت سے نیک جاتا ہے۔

کیبیت

شعری مجموعے

تراشیدہ	شاذ حکمت	مچل کمان، حیدر آباد
حرف معیر	بانی	۱۶/۲۰۰۰ راجندر نگر، نئی دہلی
رائیگاں	بشر نواز	دکن پبلشرز، اورنگ آباد
ما بھئی دھیرے چل	مصور سبزواری	نازش بک سنٹر، ترکمان گیٹ دہلی
ساعتوں کا سمندر	قیصر شمیم	سپرنا، شب پورہ، ۱، پوڑہ ۲۵
لامکان	غلام مرتضیٰ راہی	نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۳
گرو کا درد	کیف احمد صدیقی	نمائندہ کتاب گھر، سیٹاپورہ (یو۔ پی)
تنہا کا دل سرا قدم	صہباز حید	نیو لٹریچر، بستی نظام الدین، نئی دہلی
۱۹۶۷ء کی منتخب شاعری مرتبین :-		

راج نرائن راز	نازش بک سنٹر، بھاگ تیلیاں، دہلی
کمار پاشی	

۱۹۶۹ء کی منتخب شاعری مرتبین :-

کمار پاشی / پریم گوپال ستل پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، قزول بنگلہ، نئی دہلی

۱۹۷۰ء کی منتخب شاعری مرتبین :-

سفرِ مدام سفر	کمارہ پاشی / پریم گوپال متل	پی۔ کے، پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی
نجات سے پہلے	بدرج کومل	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
سورج کا شہر	قاصی سلیم	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
لفظوں کا پل	شہاب جعفری	ممتازہ دارالشعر، مارڈل ٹاؤن، دہلی
سیہ بر سفید	نما قاضی	نیو انٹرس پبلیکیشنز، بمبئی ۹
آواز کا جسم	محمود سعیدی	نازش بک سنٹر، ترکمان گیٹ دہلی ۷
نیا عہد نامہ	محمود سعیدی	پی۔ کے، پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی
ثبت لمحات	خلیل الرحمن عظمیٰ	انڈین بک ہاؤس، علی گڑھ
زمیر حیات	اختر الایمان	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بمبئی ۳
آخری دن کی تلاش	زاہدہ زیدی	ذاکر باغ، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
نغمہ شب	محمد علوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
ٹوٹے ٹپتے کی آخری نظیں	اختر بستوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
شب گشت	باقر عہدی	گوشتہ ادب، بمبئی ۱۱
گنج سوختہ	عمیق حنفی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
نئے نام	شمس الرحمن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد

مرتبین :-

شمس الرحمن فاروقی
حامد حسین حامد

شب خون کتاب گھر، الہ آباد

پی۔ کے، پبلیکیشنز، نئی دہلی

کمار پاشی

دلاس یا ترا

سراہوں کے سفیر - مرتبین :-

مولا نا آزاد لائبریری برٹارن پورٹو	عقیل شاداد	سراجوں کے سفیر
مکتبہ صبا، منظم جاہی مارکیٹ، حیدرآباد	ظفر غوری	خشت دیوار
شب خون کتاب گھر، الہ آباد	زبیر رضوی	ساتواں در
شب خون کتاب گھر، الہ آباد	شہریار	رطب و یابس
ورثا پبلیکیشنز، نیو راجند نگر نئی دہلی	ظفر اقبال	جذبہ و آواز
شالیمار ۲۸۷ پی، ملک پیٹ حیدرآباد	من مومن تلخ	برگ آواز
نایش بک سنٹر، پانک تیلیاں برکٹ	خورشید احمد جامی	خواب تماشا
۱۶/۱۷ ویں سٹریٹ ایکشن ایریا نئی دہلی	کمار پاشی	چاندنی اساتذہ کی
فن کدہ، بھوپالی گیٹ، سیریز بھوپال	ساجد خاں رات	تیکھی غزلیں
شب خون کتاب گھر، الہ آباد	منظفر حنفی	پاتی کی زبان
	منظفر حنفی	حرمی اندیشہ
	صغیر احمد صوفی	رشتہ دل
	بران کوئل	نیا عہد نامہ
	خلیل الرحمن عظمیٰ	پرانے موسموں کی آواز
	کمار پاشی	اسم اعظم
	شہریار	ذوق سفر
مکتبہ جامو لٹریچر دہلی	غلام ربانی تاباں	اکائی
کالج اینڈ یونیورسٹی بک سٹال علی گڑھ	بشیر بید	خالی مکان
مکتبہ سوغات جنگپور	محمد علوی	کارے کاغذ کی نظمیں
گوشہ ادب آرکیڈیا بلڈنگ، بمبئی	باقر حمیدی	ہر ہر دنیا گہری
	زبیر رضوی	

تثلیث حیات

پرویز شادی

✓ زخمِ تنہا

مظہر امام

شبِ شبنم

کرشن موہن

دلِ نادان

کرشن موہن

غزال

کرشن موہن

جسموں کا بن باس

آزاد گلاٹ

بازدید

منیب الرحمن

پتھروں کا معنی

وحید اختر

صحرِ اصمرا

صبا جالشی

شیرازہ مرزا گال

کرشن موہن

شعاعوں کی سلیب

کرامت علی کرامت

پاس گریباں

سلیمان ادیب

مکلوب

مرتبین :-

آزاد کتاب گھر، بمبئی پور

سید احمد شمیم

شمس فریدی

اشعار

حسن نعیم

چاندنی کی پتیاں

ناصر شہزاد

آئینہ در آئینہ

عزیز قیسی

نارِ سیدہ

وارث کرمانی

صحر میں اذان

گوپال متل

لکیریں

نازش پتیاں گڈھی

شالیمار پبلیکیشنز، ملک بیٹہ، حیدر آباد

مکتبہ جدید میلوڈ روڈ، لاہور

مکتبہ صبا، حیدر آباد

وانش محل، امین الدولہ پارک، بکھنو

مکتبہ تحریک، انصاری مارکیٹ، دہلی

بزمِ اردو، بیگم وارڈ، پتیاں گڈھی

نئی نظم و سفر	مرتبہ خلیل الرحمن اعظمی	مکتبہ جامعہ ملیٹڈ، نئی دہلی
یادیں	اختر الایمان	مکتبہ جامعہ ملیٹڈ بمبئی
تنقید		
لفظ و معنی	شمس الرحمن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
جدید بیت اور ادب	مرتبہ آل احمد سرور	شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
شعر، غیر شعر اور نثر	شمس الرحمن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد

رسائل

ماہنامہ شب خون	(فائل)	الہ آباد
ماہنامہ آج کل	•	نئی دہلی
ماہنامہ آہنگ	•	گیا
شاعر	•	بمبئی
چیکر	•	حیدرآباد
کتاب	•	لکھنؤ
تحریر	•	دہلی
ماہی شعر و حکمت	•	حیدرآباد
ماہنامہ تلاش	•	دہلی
دو ماہی محور	•	دہلی

نئی قندیں شاعر نمبر حیدرآباد (پاکستان)

نیا دور

کراچی

سہ ماہی سطور

(۱۹۷۰) شمارۂ خصوصی علی گڑھ

علی گڑھ میگزین

(۱۹۷۷) تخلیق نمبر علی گڑھ

سہ ماہی اردو ادب

Criticism

Climate of violence By Wallace Foulie

An Alison Press Book London 1964

Art, Affluence and Alienation By Roy MacMullen

Pall Mall Press 1968

The creative Experiment By C.M. Bowra

Macmillan London 1969

Selected Essays By T. S. Eliot

Faber and Faber Ltd, London

The modern writer and His world By G.S. Fraser

Andre Deutsch London 1964

Shaping Joy By Cleanth Brooks

Methuen and Co, London 1971

Image and Experience By Graham Hough

Gerald Duckworth, London 1960

Modern Poets on Modern Poetry Edited by
James Sully Collins London 1969

The Tenth Muse Herbert Read
Routledge and Kegan Paul

The Poetic Image By C. Day Lewis
Jonathan Cape, London 1947

Seven Types of Ambiguity By William Empson
Chatto and Windus, London 1930

Axel's Castles By Edmund Wilson
Charles Scribner's Sons, New York

Samuel Beckett - Poet and Critic By Lawrence E. Harvey
Princeton, New Jersey 1970

Understanding Poetry By Brooks and Warren

The Well wrought Urn By Cleanth Brooks

Contemporary American Poetry By Ralph J. Mills
Random House, New York.

Civilization

and its Discontents By Freud

The Interpretation of Dreams By Freud
Allen and Unwin, London

Psychology of the Unconscious By G.G. Jung

Kegan Paul, London 1921

Contributions to Analytical Psychology G.G. Jung

Kegan Paul, London 1948

Physics and Philosophy By ^{Sir} James Jeans

C. V. P. 1942

Philosophical Aspects of Modern Science

By C. E. M. Joad:

Allan and Unwin 1922

Physics and Philosophy By Bertrand Russell

C. V. P. 1946

Science and Modern World By Alfred North

C. V. P. 1927

Science and History By Ernest Cuneo

The case for Modern Man By Charles Frankel

Automation and the future of Man By S. Damskyanski

American youth Culture By Ernst A. Smith

Existentialism and Religious Belief By David E. Robert

Guide to Modern Thought By C. E. M. Joad

Faber and Faber Ltd, London

Inter Group Conflicts in India By Dr. P. L. Vidyarthi

Colliding Generations By F. Van Pee 1970
 Navachetna, Prakasham, Varanasi

Man the Peculiar Animal By R. J. Harrison
 Penguins Books London 1958

Revolt of the Masses By Gasset
 Encounter Jan 1966

American Review July 1969

اشاریہ

آتش خواجہ حیدر علی ۱۳

آزاد گانی ۱۴

آزاد خد حسین ۱۵

آل احمد مروڑ ۲۵

آئن شائن البرٹ ۹۵

ایبراہیم عظمیٰ ۲۴

الولینز کوٹیم ۱۶۱

اقتسام حسین سید ۲۴

احسان دانش ۲۰۰

احمد مشتاق ۲۴۳

احمد صبی ۱۱۳

اختر انیری ۲۵

اختر الیمان ۲۵

اختر لستری ۲۴۳

اختر شیرانی ۱۵۰

ارسطو ۹۹

اڈلر ۳۱۵

اسامیل میرٹھی ۱۴۹

اطہر نقیس ۲۴۴

انجمن حسد ۲۴۲

انجمن صدیقی ۱۴۲

انوار عالمی ۲۹۴

افسر میرٹھی ۱۰۶

افلاطون ۴۴

اقبال شیخ محمد ۳۰۰

امانت بھنوی ۱۸۰

امین نانی ۱۴۰

امیر باٹ ۱۴۸

ایلیٹ ۱۲

ایکسی ۲۵۰

ایکسٹری ۱۵۲

ایکسٹری ۲۹۵

ایکسٹری ۱۹۵

ایکسٹری ۲۸۲

ایکسٹری ۲۹۴

ایکسٹری ۹۵

ایکسٹری ۷۵

ایکسٹری ۷۵

ایکسٹری ۲۹۴

ایکسٹری ۲۹۴

